ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Fünfter Jahrgang 1903—1904



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

INHALT.



ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Jahrgang V * **Heft 1**

Oktober 1903.

INHALT

Seite



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.



ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 1. **Fünfter Jahrgang.** **1903.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2 gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Öffentliche Musikbibliotheken.

Ein frommer Wunsch.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß in den Bibliotheken des Altertums und des Mittelalters, als die Musik noch völlig gleichberechtigt mit den übrigen Wissenschaften angesehen wurde, Bücher über Musik und die wenigen Aufzeichnungen von Gesängen und Instrumentalwerken ebenso sorgsam gesammelt und aufgehoben worden sind wie z. B. Werke über Medizin. So fehlten namentlich in keiner Klosterbibliothek Musikalien. Als dann im 16. Jahrhundert die Musik zu jener staunenswerten Kunsttechnik und Kunstwirkung sich entwickelte, die uns noch heute mit größter Bewunderung erfüllt, da fanden auch die musikalischen Erzeugnisse eine gern gebotene Unterkunft in den Bibliotheken, und diese sorgsame Pflege und Berücksichtigung der Musik seitens der Bibliothekare erhielt sich auch noch während des 17. Jahrhunderts. Wenn wir aber das Verzeichnis der Bibliotheken mit musikalischen Schätzen durchmustern, das Dr. Emil Vogel im 1. Jahrgange des »Jahrbuches der Musikbibliothek Peters« (1894) zusammengestellt hat, so finden wir, daß die Musikalien der heutigen Bibliotheken fast ausschließlich dem 16. und 17. Jahrhundert entstammen, daß selbst in kleinen Orten, wie Ansbach, Bautzen, Brieg, Freiberg i. S., Grimma, Heilbronn, Löbau, Lüneburg, Zwickau usw. damals auf Sammlung von Musikalien Wert gelegt worden ist. Im 18. Jahrhundert scheint man wenigstens in Deutschland,[1])

[1]) Eine rühmliche Ausnahme bildete die Gründung einer Musikbibliothek in Basel — ich rechne die Schweiz hier als deutsche Geistesprovinz — durch den Seidenbandfabrikanten Lukas Sarasin in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; vergleiche den Aufsatz von Karl Nef, Eine Basler Musikbibliothek aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Zeitschrift der IMG. 4, Seite 385 ff.

trotzdem ja gerade in das letzte Drittel des 18. Säkulum der kolossale Aufschwung der Musik fällt, anderer Ansicht geworden zu sein, von einer planmäßigen Sammlung von Musikalien Abstand genommen zu haben, ein Zustand, der auch im 19. Jahrhundert im allgemeinen gebilligt worden zu sein scheint; anders kann man es sich z. B. kaum erklären, daß die in der Königsberger Universitätsbibliothek befindliche kostbare Musikaliensammlung seit 1840 nicht fortgeführt worden ist.

Die Folge dieser ungenügenden Sorgfalt für die Musikalien, welche an sich doch sicher ebenso aufhebungswert wie die meisten Bücher sind, und am besten wohl mit der sogen. schönen Literatur verglichen werden können, ist, daß jetzt, noch nicht 100 Jahre nach ihrem Erscheinen, die ersten Ausgaben sogar Beethoven'scher Werke schon recht selten geworden und nur mit Mühe zu erlangen sind. Gilt dies schon von den Drucken der Werke eines solchen Tonheros, um wie erklärlicher ist es, daß so manches Werk eines der zahlreichen »dii minores« unter den Komponisten überhaupt gar nicht mehr aufzutreiben ist, selbst nicht bei dem ursprünglichen Verleger; häufig besteht dessen Verlagsgeschäft überhaupt nicht mehr, noch häufiger ist es weiter verkauft worden; sind doch zahllose Musikalienverleger zugrunde gegangen, ihr Verlag oft in alle Winde zerstreut worden.

Daß man in neuerer Zeit so wenig Sorgfalt auf die Erhaltung der Musikalien, auf die Schaffung von Musikbibliotheken gewandt hat, hängt unzweifelhaft damit zusammen, das nur an sehr wenigen Universitäten Professuren für Musikgeschichte und die Theorie der Musik bestehen. Würden solche Professuren, über deren Notwendigkeit wohl kein Wort zu verlieren ist, an allen Universitäten vorhanden sein, so würden auch die Universitätsbibliotheken sich wohl oder übel zur Anschaffung von Musikalien und musikgeschichtlichen Werken wieder wie im 16. und 17. Jahrhundert entschließen müssen; es leuchtet ein, daß dann auch so mancher Student, der in einer kleineren Universitätsstadt kaum ein nur einigermaßen ausreichendes privates Musikalienleihinstitut vorfindet, seine musikalischen Neigungen nicht mehr zu vernachlässigen brauchte, daß das Studium der Musikgeschichte, welches jetzt überhaupt nur an sehr wenigen großen Orten möglich ist, an jeder Universität betrieben werden könnte.

Betonen wir nochmals, gegenüber dem 16. und 17. Jahrhundert hat das 18. und 19. in bezug auf Fürsorge für Erhaltung der Musikalien einen entschiedenen Rückschritt zu bedeuten gehabt, vor allem soweit die deutschen Verhältnisse dabei in Betracht kommen.

An Lichtpunkten hat es freilich auch im 19. Jahrhundert nicht gefehlt; ich rechne dazu in erster Linie die Schaffung einer eigenen Musik-

sammlung bei der Königlichen Bibliothek zu Berlin[1]) und die Eröffnung der Musikbibliothek Peters[2]) zu Leipzig im Jahre 1894. In Paris wurde im 19. Jahrhundert und zwar bereits 1806 die »Bibliothèque du Conservatoire national de musique« eröffnet und hier ein Zentralsammelpunkt für alle in Frankreich erscheinenden Musikalien durch gesetzliche Einführung des sog. Pflichtexemplarzwanges geschaffen. Die gleiche gesetzliche Regelung für Aufbewahrung der Musikalien fand 1870 in Italien statt, indem der »Biblioteca dell' Accademia di S. Cecilia« zu Rom ein Pflichtexemplar von allen in Italien erscheinenden Musikalien zugesprochen wurde. Zahlreiche Musikalien, die ständig ergänzt werden, besitzt übrigens auch die »Biblioteca del liceo musicale« zu Bologna, ferner die »Bibliothèque royale« zu Brüssel, das »British Museum« und das »Royal College of Music« zu London, die Hofbibliothek zu Wien, die Kgl. öffentliche Bibliothek zu Dresden, die Kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München. Allein alle diese Bibliotheken verfügen, um dies gleich hier zu sagen, nicht über die nötigen Mittel, um mit der in unserer Zeit enorm gestiegenen musikalischen Produktion standzuhalten und dem gleichfalls in noch höherem Grade gewachsenen Bedürfnisse nach Musikalien seitens des großen Publikums und der auch in ständiger Zunahme begriffenen Anzahl der Musikgelehrten zu genügen.

Das große Publikum ist, sofern es sich nicht selbst seinen Bedarf an Musikalien kauft, was zahllosen Musikfreunden absolut unmöglich ist, auf die von einzelnen Musikalienhändlern übrigens schon im Anfang des 19. Jahrhunderts ins Leben gerufenen musikalischen Leihinstitute angewiesen, welche zum größten Teil nur recht bescheidenen

1) Es mögen schon zu Anfang des 19. Jahrhunderts Musikalien in der Königlichen Bibliothek gewesen sein, aber erst seitdem 1825 die Sammlung musikalischer Bücher und Musikalien des Musikdirektors Dr. Naue in Halle a. S. und 1841 die sehr reichhaltige musikalische Bibliothek des Professors Pölchau erworben worden war, wuchs die Musiksammlung zu einem bedeutenden Bestandteil in der Königlichen Bibliothek heran. Ende der vierziger Jahre wurde der handschriftliche Nachlaß Beethoven's und der musikalische Nachlaß des Königlichen Kapellmeisters Otto Nikolai erworben, 1852 von dem Grafen Voß-Buck eine sehr reichhaltige kirchenmusikalische Sammlung, die viele Bach'sche Unica enthielt, geschenkt. Die Autographensammlung wurde dann noch durch die Jahn'sche Mozartsammlung, sehr viele Weberiana, durch Werke von Cherubini, Schubert, Mendelssohn, Loewe vermehrt; namentlich so lange der als Musikforscher hochgeschätzte Bitter Finanzminister war, wurden Ergänzungen zu den großen handschriftlichen Schätzen gern erworben. Diese erhielten 1902 einen sehr bedeutenden Zuwachs durch die für 200000 Mark angekaufte berühmte Artaria'sche Sammlung, welche namentlich reich an Beethoviana ist.

2) Vergleiche den stattlichen »Katalog der Musikbibliothek Peters«, der 1894 bereits gedruckt vorlag. — Eine merkwürdige Eigentümlichkeit dieser Bibliothek ist übrigens, daß sie Geschenke nur ganz ausnahmsweise annimmt.

Ansprüchen genügen können. Ich weiß zwar, daß es in größeren Städten oft Leihinstitute gibt, welche einer stattlichen Musikbibliothek sehr nahe kommen; so hat es z. B. in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Breslau derartige Institute gegeben. Allein wo sind die dort angehäuften musikalischen Schätze hingekommen? Die leidige Raumfrage ist es, die stets verhindern wird, daß ein derartiges privates Leihinstitut, selbst wenn der Unternehmer noch so viel Geld darein steckt, eine wahre Musikbibliothek wird. Er muß, um die Nachfrage des Tages zu befriedigen, oft von einem an sich ganz wertlosen Klavierstück oder Couplet Dutzende von Exemplaren anschaffen und ist, um für die Neueingänge Raum zu gewinnen, gezwungen, wertvolle alte Bestände, nach denen zufällig momentan keine Nachfrage herrscht, zu entfernen oder gar zu makulieren; auch verkauft der Leihinstitutsinhaber häufig einzelne Werke seiner Sammlung, ohne sie, ebenso wie auch beschädigte Exemplare zu ersetzen. Eine Bibliothek aber läßt kein erworbenes Werk wieder von sich und sucht auch stets nach Ersatz, falls einmal irgend ein Abgang erfolgt ist; der Bibliothekar hat nicht bloß das anzuschaffen, wonach gerade Nachfrage ist, sondern alles das, wonach voraussichtlich einmal gefragt werden kann. Trotz mancher Berührungspunkte verfolgen Musikbibliothek und Musikalien-Leihinstitut im wesentlichen verschiedene Zwecke, ganz abgesehen davon, daß die öffentliche Bibliothek ihre Schätze den Benutzern unentgeltlich zur Verfügung stellt, während für den Musikalienhändler das Leihinstitut nur Mittel zu dem Zweck, Geld zu verdienen, ist.

Infolge dieses Umstandes — dort unentgeltliche, hier entgeltliche Entleihung — gibt es leider unter den Musikalienhändlern einzelne kurzsichtige Leute, welche auf die Musikbibliotheken schlecht zu sprechen sind. Für die Musikalienverleger ist es freilich von größter Wichtigkeit, ob öffentliche Musikbibliotheken oder wenigstens musikalische Abteilungen an den öffentlichen Bibliotheken bestehen; für viele Verlagsobjekte, ich nenne hier nur die Partituren von Opern, von großen Orchester- und Chorwerken, werden die Bibliotheken, abgesehen von den Theater- und Konzertinstituten, fast die einzigen Käufer sein, da nur höchst selten ein Privatmann dergleichen kostbare Schätze erwirbt. Anders steht es mit den Musikalien-Sortimentern, welche ja häufig auch ein Musikalien-Leihinstitut haben. Diese werden zunächst geneigt sein, in den Musikbibliotheken eine schwere Konkurrenz für ihr sowieso durch die großen Warenhäuser hart bedrängtes Gewerbe zu sehen; sieht man aber näher zu, so hat der Musikalien-Sortimenter absolut keine Veranlassung, auf die Musikbibliotheken mit scheelen Augen zu sehen. Da kein Verleger direkt an den Konsumenten, sondern stets nur durch den Sortimenter liefert, so wird sich dessen Absatzgebiet bei dem verhältnismäßig großen Bedarf der Musikbibliotheken vergrößern. Diese schaffen in der

Hauptsache nur solche Werke an, die ein Privatmann sich nur in seltenen Fällen leistet, und die vollends selbst ein gut eingerichtetes Musikalien-Leihinstitut nur zu einem geringen Teile führt; auch werden die Musikbibliotheken vielfach Werke nicht ausleihen, die das Musikalien-Leihinstitut ohne weiteres der häuslichen Benutzung anvertraut. Die heutigen Leihinstitute — ich betone dies nochmals — haben ihr Schwergewicht in den zahllosen Liedern und Klavierstücken von oft nur lokaler und meist nur ephemerer Bedeutung; für diese aber ist in den Musikbibliotheken kein Platz; kein Leihinstitut wird übrigens auch Studienwerke in der Menge und Anzahl anschaffen, wie dies bei einer musikalischen Studienbibliothek der Fall sein wird. Am ersten könnten sich die Leihinstitute noch (wie wir sehen werden) durch die musikalischen Volksbibliotheken geschädigt fühlen, welche wie auch die Anstaltsbibliotheken Schulen für jedes Instrument, Etudenwerke, vor allem aber die musikalischen Klassiker jedem leihen sollen; aber auch diese Werke sind nur zu einem geringen Teil in den musikalischen Leihinstituten vertreten. Die Sortimenter aber mögen endlich nicht vergessen, daß durch die musikalischen Volksbibliotheken die musikalische Bildung in bis dahin kaum interessierte Kreise getragen wird, daß diese nun häufig auch die Sortimentsgeschäfte in Nahrung setzen werden, indem sie teils ihnen besonders lieb gewordene Werke, die sie der Volksbibliothek entliehen, sich selbst anschaffen, teils Musikstücke, welche dort nicht vertreten sind, beziehen werden.

So sind also Musikalien-Verleger wie Sortimenter in gleicher Weise an dem Bestehen jeder Art musikalischer Bibliotheken interessiert.

Ich habe darauf hingewiesen, daß bei den musikalischen Leihinstituten häufig allein der Zufall entscheidet, ob ein Musikstück angeschafft wird oder nicht. Hierdurch unterscheiden sich die Musikalien-Leihinstitute sehr wesentlich von den Musikbibliotheken.

Für mich ist eine Musikbibliothek kein durch Zufall zusammengeschweißter Haufe von Musikalien und musikalischen Büchern, sondern eine mit Bewußtsein ihrer Ziele angelegte und planmäßig weiter geführte Sammlung; ich sage, mit Bewußtsein ihrer Ziele. Diese können natürlich verschiedene sein, je nachdem sie rein praktischen Zwecken, in erster Linie der Aufführung von Musikwerken, oder Studienzwecken dienen sollen. Ich lasse nun hier die Bibliotheken, welche sich Orchester, Gesangvereine, überhaupt Konzertinstitute anlegen müssen, ganz beiseite, da hierbei keine rein idealen, sondern wesentlich praktische Beweggründe in Betracht kommen, und vielfach der Modegeschmack oder die persönliche Vorliebe der Dirigenten bei der Anschaffung mitspricht. Ich will hier nur die ausschließlich Studienzwecken dienenden, von durchaus allgemeinen und idealen Gesichtspunkten geleiteten Musikbibliotheken

ins Auge fassen. Dabei habe ich aber wieder 3 Arten zu unterscheiden, 1. die musikalischen Volksbibliotheken, 2. die mit den musikalischen Lehrinstituten, Konservatorien, Seminaren usw. verbundenen Bibliotheken, 3. die wissenschaftliche Musikbibliothek *κατ' ἐξοχήν*, wie wir sie in ihrer idealen Gestalt leider noch nicht in Deutschland haben.

Ich bemerke, daß die unter unter 1. und 3. genannten Musikbibliotheken nicht notwendig ganz selbständig für sich zu bestehen brauchen, sondern auch in Anlehnung an allgemeine Bibliotheken, freilich als durchaus selbständige Abteilungen oder Zweige derselben gedacht werden und bestehen können.

Ferner bemerke ich, daß ich nicht soweit gehen will, auch von den Bibliotheken der höheren und niederen Schulen (natürlich mit Ausnahme der Präparandenanstalten, auf denen ja Musik ordentlich gelehrt wird) Anschaffung von musikalischen Büchern und Musikalien zu verlangen, obgleich diese Forderung sich auch rechtfertigen ließe.

Betrachten wir nun die von mir aufgestellten 3 Arten von Musikbibliotheken des näheren und im einzelnen.

Ich beginne mit den musikalischen Volksbibliotheken als der einfachsten und am wenigsten kostspieligen Art und kann dabei im wesentlichen[1]) das wiederholen, was ich bereits im Jahre 1900 in den »Blättern für Volksbibliotheken und Lesehallen« (Jg. 1, S. 41 ff.) ausgeführt habe, ohne freilich, wie es scheint, mit meinen Forderungen, (für die in der Regel die erforderliche finanzielle Basis fehlt) durchgedrungen zu sein. Ich habe damals die Frage aufgeworfen: »Gehören Musikalien in die Volksbibliotheken oder Bücherhallen?« und gesagt:

Wenn ich recht unterrichtet bin, ist diese Frage, die ich im folgenden bejahe, noch gar nicht aufgeworfen worden; wohl nur zufällig deshalb, weil gerade diejenigen, welche für die Ausbreitung der Bücherhallen eintraten, daran nicht gedacht hatten oder unmusikalisch waren oder der Musik keinen allgemein bildenden Wert beilegten. Ich will gern zugeben, daß man, auch wenn man musikalisch ist, im Kampfe für die Bücherhallen zunächst für die Bücher eine Lanze brechen muß, ohne der Musikalien zu gedenken; doch dürfen diejenigen Bücher, welche sich mit der Musik befassen, keineswegs vergessen werden. Was nun das Nichtmusikalischsein betrifft, so sagt zwar Goethe: »Die Musik steht so hoch, daß kein Verstand ihr beikommen kann, und es geht von ihr eine Wirkung aus, die alles beherrscht und von der niemand im stande ist, sich Rechenschaft zu geben . . .; sie ist eines der ersten Mittel, um auf die Menschen wunderbar zu wirken.« Trotzdem aber gibt es sehr viele Menschen, welche von der Musik nicht nur keinen Eindruck empfangen, sondern in ihr nur ein unangenehmes Geräusch sehen. Angesichts dieser Tatsache würden für sehr viele Menschen die Musikalien in einer Bücherhalle geradezu wertlos sein; mit ihrer Anschaffung würde der

---

1) Natürlich sind kleine Verbesserungen vorgenommen, einige Zusätze gemacht worden.

Allgemeinheit der Bücherhallenbesucher nicht genutzt sein, sondern nur einer vielleicht kleinen Anzahl von Personen, zumal gerade unter den Personen, für welche die Bücherhallen in erster Linie bestimmt sind, verhältnismäßig wenige sein werden, welche im stande sind, die vorhandenen Musikalien auszunutzen. Doch gesetzt den Fall, daß diese Annahme richtig wäre, wäre dies ein Grund, die Musikalien aus der Bücherhalle zu verbannen? Doch dem ist nicht so; wohl der größte Teil der zahlreichen Fachmusiker rekrutiert sich aus den wenig bemittelten, ja sogar unteren Volksschichten, und wohl die meisten dieser Musiker sind Zeit ihres Lebens in so dürftigen Verhältnissen, daß sie nicht im stande sind, sich Musikalien aus den privaten Leihanstalten zu besorgen oder gar in größerer Anzahl anzuschaffen, zumal die Musikalien, namentlich neu erscheinende, nicht gerade billig sind. Aber nicht bloß der eigentliche Musiker wird von den Musikalien in der Bücherhalle Gewinn ziehen, auch die große Masse der Dilettanten; wie mancher, der aus Mangel an anregenden Musikalien die Musik liegen gelassen hat, wird, weil ihm nunmehr Musikalien unentgeltlich in guter Auswahl in der Bücherhalle zur Verfügung stehen, sich der einst geliebten Musik wieder zuwenden und in seinem Stübchen diese edle Kunst treiben, statt wie bisher in einer Kneipe stumpfsinnig hinzulungern. Man wende auch nicht ein, daß durch die privaten, gegen Entgelt zugänglichen Musikalienleihanstalten ausreichend für die Musikliebhaber gesorgt sei; ganz abgesehen davon, daß es derartige Institute nur in größeren Städten gibt, fehlt ihnen jener öffentliche Charakter, den wir ja der Bücherhalle beilegen.

Doch nun zu denen, welche die Musikalien aus den Bücherhallen ausgeschlossen wissen wollen, weil sie der Musik keinen erziehlichen Wert beilegen. Vielleicht werden sich diese Gegner bekehren, wenn ich ihnen aus dem m. E. prächtigen Artikel von C. Andreae in Kaiserslautern, Musikalische Erziehung in dem »Encyclopäd. Handbuch der Pädagogik« hrsg. v. W. Rein, Bd. 4 (1897), 872 ff. folgende Stelle anführe: »Die eigentümliche Weise, in welcher gerade die Musik das Gefühl idealisiert, sichert ihr unter allen Künsten als dem originalsten Erzeugnis des menschlichen Geistes eine Ausnahmestellung. In ihren Schöpfungen prägt sich daher auch ein ganz besonderes Stück der kulturgeschichtlichen Entwicklung aus, und daran nicht teilhaben oder nicht teilnehmen können, bleibt unter allen Umständen ein Mangel, mögen die von solchem Mißgeschick betroffenen nun Kant, Lessing oder Maupassant heißen.«

»Von hier ergeben sich Notwendigkeit und Pflicht der musikalischen Erziehung von selbst. Wenn die Musik dem Menschen so viel zu bieten hat, wie sie in Wirklichkeit bietet, so haben alle diejenigen, welchen die Natur die entsprechende Begabung nicht versagt, ein Recht darauf, daß ihnen die musikalischen Schätze ebenso zugänglich gemacht werden, wie etwa die literarischen, und, wenn es abgeschlossene Geistesprovinzen nicht gibt, vielmehr die in betracht kommenden psychischen Prozesse in einer engen Beziehung zur gesamten Geistesverfassung stehen, dann kann es für die Lösung der Erziehungsaufgabe nicht gleichgiltig sein, ob irgend eine Seite ohne Pflege bleibt oder verkümmert, während sie zum Gedeihen des Ganzen beitragen sollte.«

Andreae hat bei der Zugänglichmachung der musikalischen Schätze allerdings nur an Konzerte gedacht; er sagt: »Man hat längst angefangen, durch sog. Volksvorstellungen unsere klassischen Dichtungen den weitesten Kreisen zugänglich zu machen. Es ist nicht abzusehen, weshalb es mit den musi-

kalischen Klassikern anders sein sollte. Dem Volk auch zu ihnen den Zugang zu eröffnen, ihm gute Musik in guter Ausführung zu bieten[1]) ist eine ernste sozialpädagogische Aufgabe.« Jetzt hat man sich der Erfüllung dieser Aufgabe fast allenthalben mit großem Eifer zugewandt, ja es werden sogar Jugendkonzerte veranstaltet, die vor allem den Schülern der Volksschulen zugute kommen.

Daß das Volk selbst wieder Musik treiben kann, daran hat Andreae offenbar nicht gedacht. Es wird vielleicht noch die Zeit kommen, wo man dem Volke Gelegenheit geben wird, Musik zu erlernen und praktisch[2]) zu treiben; an einzelnen Orten hat man jetzt schon unentgeltliche Gesangskurse eingerichtet, um den Volksgesang wieder zu heben. Es ist dies ein Beweis, daß man sich wieder der im Mittelalter und im 16. Jahrhundert herrschenden Anschauung von der erziehlichen Macht der Musik nähert. Luther[3]) erkannte der Musik bekanntlich nach der Theologie den ersten Rang zu; er hat im Einverständnis mit den Anschauungen der früheren Zeit die Musik nach ihrer Bedeutung überhaupt gewürdigt; so sagt er z. B.: Man soll die Musik von Not wegen in Schulen behalten und die Jugend stets in dieser Kunst üben, denn sie macht fein geschickte Leute. Ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an.« Ferner: »Die Musik ist eine halbe Disziplin- und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmütiger, sittsamer und vernünftiger macht.« Der Wert des Gesanges (die Instrumentalmusik steckte ja noch in den Kinderschuhen) für die gesamte Jugenderziehung wird in den Schulordnungen des 16. Jahrhunderts durchaus anerkannt. »Der Gesang erscheint geradezu als der Mittelpunkt des ganzen Schullebens, als das gemeinsame Band, das die einzelnen artes zusammenhält.« In einer Schulordnung heißt es z. B.: »Zur Musica sollen die Schüler angehalten werden, nicht allein zu einem lustigen und freien exercitio, die fatigierten ingenia damit zu rekreieren, sondern auch daß man beim ehrwürdigen Kirchendienst stets eine zierliche Musicam, Gott zu ehren, habe und erhalte.« In-

---

1) Dies ist an vielen Orten, besonders in Wien und Berlin, bekanntlich schon geschehen.

2) Natürlich kommen für das Volk als solches in erster Linie nur die Streich- und Blasinstrumente in Betracht, nicht das im Mittelstand so verbreitete Klavier; zwar wird ein solches häufig für 25—40 Mark gekauft, doch nimmt es einen Raum ein, den eine Arbeiterwohnung wohl nur selten zur Verfügung hat. Wie wenig Platz beansprucht dagegen eine Violine oder Trompete! Die ungeheure Entwicklung der Musikinstrumenten-Manufaktur ermöglicht es jetzt sogar dem Armen, eine brauchbare Violine oder Trompete zu kaufen, die ihm überdies häufig durch einen Jünglings- oder dergleichen Verein zur Verfügung steht. Wenn nicht alles trügt, scheint sich übrigens der Mittelstand jetzt vom Klavier etwas ab-, dagegen den Streich- und Blasinstrumenten wieder mehr zuzuwenden, wodurch sich die Rückkehr zur guten alten deutschen Sitte der Hausmusik allmählich wieder anbahnen wird. In Westfalen bestehen einige Schüler-Orchester, desgleichen auch an einigen Berliner Anstalten; leider wird auf den Schulen viel zu wenig der erzieherische Wert der Musik beachtet. Aber man darf in seinen Forderungen doch nicht über das Ziel schießen, wie Max Battke kürzlich in seinem sehr beachtenswerten Aufsatze „Vorschläge zur Reform des Gesangsunterrichts in den Schulen" in: Die Musik Bd. 8 (1903), S. 419 ff.

3) Vergleiche für das folgende das schöne Werk von Prof. Dr. Joh. Plew, Der Gesangunterricht, 1895. Separat-Abdruck aus: Handbuch der Erziehungs- und Unterrichtslehre für höhere Schulen, 4. Band, 2. Hälfte.

folge der durch den 30 jährigen Krieg hervorgerufenen materiellen und geistigen Verarmung Deutschlands sank dann der Schulgesang freilich im 17. Jahrhundert jäh herab. Gleichzeitig kam die Instrumentalmusik empor und trug auch ihr Teil zu dem allgemeinen Sinken der reinen Vokalmusik bei.

Da seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts wieder sehr eifrig, namentlich bei uns in Deutschland, Musik getrieben wird, und zwar auch im Volke, wie die zahllosen Männergesang- und auch Instrumental-Vereine beweisen, so ergibt sich für alle staatlichen und städtischen Verbände die Notwendigkeit, die Ausbildung dieser musikalischen Talente im Volke zu befördern. Dazu gehört auch, daß ihnen Musikalien bequem zugänglich gemacht werden. Es ist nicht nötig, obgleich dies der ideale Umstand wäre, daß eigene Volksmusikalien-Bibliotheken gegründet werden. Wozu haben wir die allgemeinen Volksbibliotheken oder Bücherhallen? Deren Aufgabe ist es ja, wie Nörrenberg, ihr eifriger Apostel, treffend gesagt hat, »gesunde Bildung des Herzens und Geistes zu verbreiten unter denjenigen, welche sie bedürfen und suchen«. Freilich wird, wenn wir noch die Musikalien den Bücherhallen zuweisen, deren meist so wie so schon unzureichendes Budget noch kleiner; doch verlange ich ja nicht, daß die Musikalien die Bücher erdrücken sollen; sie sollen nur neben diesen ihre Berechtigung haben und als vollgiltiges Bildungsmaterial[1]) anerkannt werden.

Finden meine Ausführungen, was ich allerdings für die nächste Zukunft kaum hoffen darf, Zustimmung, dann wird eine gut ausgestattete Volksbibliothek oder Bücherhalle neben einigen musikalischen Zeitschriften, musikgeschichtlichen und musiktheoretischen Werken, neben Biographieen, Briefwechseln und gesammelten Schriften von hervorragenden, insbesondere deutschen Musikern auch deren bedeutendste Kompositionen (die Orchesterwerke natürlich in Arrangements für Klavier zu 2 oder 4 Händen) enthalten müssen; berücksichtigt soll dabei auch das Gebiet der Kammermusik werden, da diese am meisten geeignet ist, veredelnd auf die Menschen zu wirken. Außerdem werden eine Anzahl guter und brauchbarer Schulen und Etüdenwerke für die gebräuchlichsten Instrumente (Klavier, Orgel, Harmonium, Violine, Bratsche, Violoncell, Flöte, Klarinette, Waldhorn, Trompete, sogar Zither, Mandoline, Guitarre und Harmonika) anzuschaffen sein; eine ganz besondere Sorgfalt wird man der Auswahl von Vokalkompositionen zuwenden müssen: Klavierauszüge der bedeutendsten Opern und Oratorien dürfen neben größeren Liedersammlungen (diese natürlich sowohl für hohe als für mittlere und tiefe Stimmen) nicht fehlen. Im allgemeinen wird man die musikalischen Klassiker bei der Anschaffung bevorzugen müssen, weniger aus Abneigung gegen die modernen Meister als aus Sparsamkeitsrücksichten; pflegen doch die Verleger[2]) hervorragender neuerer Komponisten sich deren Werke recht

1) Es soll Leute geben, welche behaupten, daß die Musik den Charakter verdirbt! Glücklicherweise gibt es aber noch mehr Leute, welche der Ansicht sind, daß sie im Gegenteil den Charakter veredelt. — Vergleiche übrigens auch Klassert, Die Musik als Erziehungsmittel und ihre ethische Wirkung überhaupt, Mainz, Programm des Gymnasiums, 1896. A. Fritzsche, Die Wirkung der Musik auf den Menschen in: Jahrbücher der Königlichen Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, Neue Folge, Heft 24, 1898.

2) Die Zeiten sind längst vorüber, wo als Normalpreis für den Bogen 50 Pfennig galt; einzelne Verleger berechnen jetzt schon 1 Mark; freilich sind die Arbeitslöhne

teuer bezahlen zu lassen. Vor allem vermeide man Werke von ephemerem Wert, Salonkompositionen, Virtuosenstücke und dergl. anzuschaffen; der erziehliche und bildende Charakter der Sammlung muß bei der Anschaffung maßgebend sein, nicht das Unterhaltungsbedürfnis der Benutzer.

Für die erste Einrichtung einer Musikaliensammlung in den Volksbibliotheken wird man gut tun, sich hauptsächlich an die vortrefflich ausgestattete Edition Peters, die Volksausgabe Breitkopf & Härtel, die Kollektion Litolff, die Ausgabe Steingräber und ähnliche allgemeine Sammlungen zu halten, welche sämtlich gut und im wesentlichen nicht teuer sind; man vergesse dabei nicht, einen den Buchhändlersatzungen entsprechenden Rabatt (20%) zu fordern. Keinesfalls ist bei der ersten Einrichtung, für welche 3000—5000 Mark schon genügen könnten, Richard Wagner zu vergessen.

Unbedingt nötig ist auch ein geeigneter Einband für die Musikalien; bei Werken für verschiedene Instrumente empfiehlt es sich, jede einzelne Stimme in blaue Aktendeckel heften zu lassen und die zusammengehörigen Hefte in eine Mappe (Pappendeckel mit Leinwandrücken und Bändern zum Zubinden) zu legen. Auch das dünnste Heftchen lasse man nicht ohne Einband. Diese Ausgaben für den Buchbinder beeinträchtigen freilich den jährlichen Anschaffungsfonds, der demgemäß für eine leidlich gut ausgestattete Volksbibliothek immerhin auf 500—600 Mark anzusetzen wäre.

Ich habe verhältnismäßig lange mich bei den musikalischen Volksbibliotheken aufgehalten, da ich mir von deren Einrichtung sehr viel verspreche und da ich bei dieser Gelegenheit auch, wenigstens in Kürze, auf den erziehlichen Charakter der Musik hinweisen wollte. Während die musikalischen Volksbibliotheken sich an die weitesten Kreise wenden, das Volk der Musik wieder gewinnen sollen, dient die zweite Art Musikbibliotheken im wesentlichen nur einer bestimmten Berufsklasse, der Ausbildung von Fachmusikern[1]).

Daß jedes Konservatorium, jede Musikschule eine eigene Bibliothek haben muß, darüber sollte kein Zweifel sein; aber wie wenige musikalische Lehrinstitute — freilich sind es der überwiegenden Mehrzahl nach private — haben eine ihren Zwecken voll entsprechende Bibliothek aufzuweisen.

---

der Notenstecher und auch die Papierpreise in letzter Zeit sehr in die Höhe gegangen. — Da hier die Verleger erwähnt werden, möchte ich an alle die vielen, welche sich noch immer nicht entschließen können, auf die Musikalien das Jahr des Erscheinens zu setzen, die Bitte richten, doch endlich diese bei Büchern fast ganz durchgeführte, überaus wichtige Forderung der Bibliographen zu erfüllen.

1) Es könnte zweifelhaft erscheinen, ob diese Art von Musikbibliotheken den öffentlichen zuzuzählen sind. Streng genommen sind sie es natürlich nur insoweit, als sie vom Staat erhalten werden. Wenn dies der Fall ist, wird der Leiter der Bibliothek deren Schätze auch jedem Musikbeflissenen — zum mindesten in dem Lesesaal — zugänglich machen, natürlich immer mit der Beschränkung, daß die Rechte der Musikschüler darunter nicht leiden. Aber auch die privaten Konservatorien werden gewiß ihre Bibliotheken unter denselben Bedingungen wie die öffentlichen dem Forscher nicht verschließen.

Wir haben dabei natürlich zwischen großen und kleinen Lehranstalten zu unterscheiden. Große Konservatorien oder musikalische Hochschulen, die vom Staate unterhalten werden, werden recht ansehnliche Ausgaben für ihre Bibliothek machen müssen; fällt es doch unter ihre Aufgaben, Sinfonien, ja selbst Oratorien und Opern mit ihren Schülern aufzuführen, für die das betreffende Notenmaterial vorhanden sein muß. Da auf den Hochschulen und Konservatorien Unterricht in allen Orchesterinstrumenten erteilt wird, werden Schulen, Etuden und sogen. Orchesterstudien d. h. Sammlungen von besonders schwierigen Stellen aus Orchesterwerken für einzelne Instrumente und zwar in mehrfacher Anzahl vorhanden sein müssen; es muß z. B. jedem Schüler die Gelegenheit geboten sein, die Wagner'schen Musikdramen, soweit die Stimmen für ein Instrument gedruckt vorliegen, sich zugänglich zu machen. Ebenso müssen die Orchesterstimmen zu den gebräuchlichsten Instrumentalkonzerten vorhanden sein, damit die Schüler diese Konzerte mit Orchesterbegleitung auch spielen können. Ebenso werden die wichtigsten und beliebtesten Opern- und Oratorien-Arien auch mit Orchesterbegleitung sich in der Konservatoriumsbibliothek befinden müssen, wie auch daselbst kein Mangel an Klavierauszügen von Opern und Oratorien herrschen darf. Da das Gros der Konservatoriumsbesucher wohl aus Klavierspielern und Sängern besteht, so wird die Bibliothek für deren spezielle Bedürfnisse auch Sorge zu tragen haben. Selbstverständlich werden die theoretischen Fächer und die Musikgeschichte ausgiebige Berücksichtigung finden müssen; zu den theoretischen Fächern dürfte z. B. auch Schauspielkunst (für den künftigen Opernsänger) und italienische Sprache zu rechnen sein. Es fragt sich sogar, ob man nicht noch weiter gehen und für derartige Konservatoriumsbibliotheken eine größere Anzahl allgemeiner wissenschaftlicher Werke zur Hebung der allgemeinen wissenschaftlichen Bildung der Musikschüler fordern sollte. Allein an Orten, an denen so große musikalische Lehranstalten bestehen, wird sich eine oder die andere allgemeine Bibliothek sicherlich befinden, welche auch den Musikbeflissenen zugänglich ist. Sehr schwer ist es, den jährlichen Bedarf einer solchen großen musikalischen Bibliothek speziell für eine Hochschule zu berechnen; er wird auch auf sehr solide und dauerhafte Einbände Rücksicht zu nehmen haben und vor allem davon abhängen, ob die erste Einrichtung[1]) gleich eine entsprechende gewesen ist; auch kommt es bei diesen speziellen Studienbibliotheken weniger darauf an, daß immerfort neu er-

1) Wenn sie nur 20000—25000 Mark betragen hat, so dürfte zur allmählichen Ergänzung von Lücken und Neuanschaffungen 4000—5000 Mark nicht zu hoch gegriffen sein. Unbedingt erforderlich wären zum Beispiel die neun Sinfonien von Beethoven; diese kosten (10 Viol. I und 9 Viol. II, 8 Bratschen-, 6 Violoncell- und 5 Baßstimmen gerechnet) heute in Stimmen immer noch 222,90 Mark.

scheinende Werke angeschafft werden, als daß der Bestand an bewährten ein möglichst großer ist. Sehr entlastet kann eine solche spezielle Studienbibliothek natürlich auch dadurch werden, daß sich an demselben Orte jene ideale Musikbibliothek befindet, welche wir als die dritte Art von Musikbibliotheken bezeichnet und noch zu besprechen haben.

Selbstverständlich ist es ausgeschlossen, daß die zahllosen kleineren Musikschulen derartige Aufwendungen, wie wir sie eben gefordert haben, für ihre Bibliotheken treffen können; wenn sie aber nur etwas dafür tun, wenn sie nur wenigstens ihren Schülern in einem gut zugänglichen Raum die wichtigsten musikalischen Nachschlagewerke und Zeitschriften bieten, sowie die Gelegenheit, die hervorragendsten Erscheinungen der musikalischen Literatur kennen zu lernen, so ist schon unendlich viel damit gewonnen. Wunderbarerweise hat Herr Professor Hermann Kretzschmar in seinem so vortrefflichen Aufsatze »Die Ausbildung der deutschen Fachmusiker« (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 8. Jahrg. 1901), trotzdem er Vermehrung der musikalischen Bildung durch geschichtliches Wissen fordert, gar nicht die Frage der Musikbibliotheken gestreift.

Betrachten wir endlich die dritte Art von Musikbibliotheken, die wissenschaftliche Musikbibliothek. Ihrem Ideal kommt der Standpunkt nahe, den Herr Dr. Max Abraham, der idealgesinnte und hochverdiente Schöpfer der Musikbibliothek Peters, einnahm, als er bei der feierlichen Eröffnung dieser Bibliothek am 2. Januar 1894 über deren Zweck und Ziele sich etwa folgendermaßen aussprach: »Obwohl seit vielen Jahrzehnten das Musikleben in Leipzig eine außerordentlich rege und vielseitige Förderung erfahren, hatte es doch bisher an einem öffentlichen Institute gefehlt, das dem Publikum die theoretischen und praktischen Werke der modernen Musikliteratur, namentlich die Partituren, zur Verfügung stellte. Für die meisten Studierenden wären die größeren Musikwerke nur sehr schwer und mit bedeutendem Kostenaufwande, der für die Kräfte des Einzelnen oft unerschwinglich, zu erlangen. Andere Werke aber, wie die ersten Ausgaben der Klassiker, die ungedruckten alten und die zwar gedruckten, aber nicht käuflichen Partituren ausländischer Verleger blieben überhaupt unzugänglich. Oft genug habe er selbst bei der Herausgabe klassischer sowohl wie moderner Werke diesen Mangel beklagen müssen und mit ihm gewiß mancher Musiker und Verleger. Das neue Institut soll im Gegensatz zu den staatlichen oder städtischen Bibliotheken, besonders dem Studium moderner Musik, von den Klassikern angefangen, gewidmet sein und daher vorzugsweise diejenigen künstlerischen Erscheinungen berücksichtigen, durch welche ein Verständnis der neuen Musik und ihrer verschiedenen Strömungen herbeigeführt werden könne.« (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1894, S. 5).

Ich gehe in meinen Forderungen für eine wissenschaftliche Musik-

bibliothek noch weiter als Herr Dr. Abraham, der natürlich auch bestimmt hat, daß die Textbücher von Opern und Oratorien, sowie Bildnisse von Musikern in der Musikbibliothek Peters gesammelt werden, ich verlange vor allem auch Berücksichtigung der gesamten, nicht blos der modernen Musik, ferner, daß die ganze Kammermusikliteratur in Partitur und Stimmen, daß auch vierhändige Klavierarrangements der großen Orchesterwerke, endlich Studienwerke und Konzertstücke für die hauptsächlichsten Instrumente angeschafft und den Benutzern sogar für kürzere Zeit zur häuslichen Benutzung überlassen werden, was bei der Musikbibliothek Peters leider nicht der Fall ist. Ich möchte sogar auch die Anschaffung der bedeutendsten Orchester- und Chorwerke in Stimmen empfehlen, um auf diese Weise die Möglichkeit einer Aufführung nach 100 und mehr Jahren zu ermöglichen; freilich dürften, so lange die Rechte der Komponisten oder Verleger noch bestehen, diese Stimmen nicht ausgeliehen oder gar zu einer öffentlichen Aufführung gebraucht werden. Selbstverständlich müßte eine solche wissenschaftliche Musikbibliothek, deren Jahresbudget für Neuanschaffungen mit 20000 Mark nicht zu hoch bemessen wäre, die musikalische Literatur sämtlicher Kulturvölker anschaffen.

Ich fürchte aber, daß für die nächste Zukunft kaum an die Möglichkeit der Einrichtung einer oder mehrerer solcher Musikbibliotheken gedacht werden kann, obwohl die bestehenden größeren staatlichen Musikbibliotheken sehr wohl zu derartigen Anstalten erhoben werden könnten; in gewissem Sinne entspricht immer noch die Musikbibliothek Peters, deren Weiterbestand durch ein Vermächtnis Dr. Abrahams von 400000 Mark gesichert ist, den berechtigten Forderungen. Einen Weg gäbe es freilich, auf dem wir in Deutschland wenigstens zu einer derartigen, freilich nur modernen Musikbibliothek kommen könnten.

Es ist nämlich schon häufig bei uns — freilich bisher vergeblich — der Wunsch nach einer großen Reichsbibliothek ausgesprochen worden, in die alle in Deutschland gedruckten Bücher und Zeitschriften auf Grund des Pflichtexemplarzwanges eingeliefert werden sollten. Wenngleich ich zu den sehr wenigen Bibliothekaren gehöre, denen die Nachteile[1]) des Pflichtexemplarwesens den unzweifelhaften Vor-

1) Bei der von Jahr zu Jahr wachsenden Produktion an Büchern und Musikalien werden die Bibliotheken, an welche die Pflichtexemplare abzuliefern sind, mit einem riesigen, häufig ganz wertlosen Ballast beladen; sie schwellen dermaßen an, daß Raummangel in verhältnismäßig früher Zeit eintreten muß, dem nur durch kostspielige Neubauten abgeholfen werden kann. Welche Summe von kostspieliger Arbeitskraft, die weit nützlicher verwertet werden könnte, wird durch das Einziehen, Inventarisieren, Katalogisieren usw. der Pflichtexemplare verbraucht! Wieviel Geld, das weit besser angewendet werden könnte, kostet das Einbinden von Büchern, die nie gebraucht

teilen desselben mehr als die Wage zu halten scheinen, so würde ich doch natürlich die Ausdehnung des Pflichtexemplarzwanges auf die Musikalien, die Schaffung einer Reichs-Musik-Bibliothek mit der größten Freude begrüßen, vorausgesetzt, daß deren Mittel so reichliche wären, daß auch alle nur irgend wichtigen Erscheinungen der ausländischen Literatur angeschafft werden und jedes Notenstück seinen Einband erhalten könnte; selbstverständlich müßte eine derartige Anstalt auch ein ausreichendes Verwaltungspersonal haben. Allein, was in Frankreich, England und Italien inbezug auf Pflichtexemplare sich hat durchführen lassen, scheint bei uns in Deutschland vor der Hand noch eine Utopie zu sein. Hat man doch selbst in Preußen, wo der Pflichtexemplarzwang durch das sogen. Zensur-Reglement vom 28. Dezember 1824 eingeführt worden ist, auf die unzweifelhaft berechtigte Eintreibung der Musikalien als Pflichtexemplare[1]) verzichtet und zwar wohl nur infolge des Umstandes, »daß man denselben keinen bildenden Wert beilegt, daß die Musik im Verhältnis zu den andern Künsten in den Augen

---

werden! — Von den Hauptanhängern des Pflichtexemplar-Zwanges wird immer betont, daß nur durch ihn ein großer Teil der Literatur vor dem völligen Verschwinden bewahrt wird, daß in zweihundert oder mehr Jahren ein heute ganz wertloses Schulbuch oder ein Roman oder ein Salonstück mit Gold aufgewogen werden könnte. Dieser Fall dürfte wohl ein Phantasiebild sein. Übrigens sehe ich nicht ein, warum nicht auch ein Teil der Literatur untergehen soll; auch hier muß eine natürliche Auslese stattfinden.

1) Das Zensurreglement von 1824 ist durch die allerhöchste Kabinetsordre vom 12. März 1847 bestätigt worden; darin wurde genehmigt, »daß es bei den ... bisher in Anwendung gebrachten Grundsätzen sein Bewenden behält, wonach alle Druckschriften ohne Ausnahme, Kupferwerke und Landkarten aber dann als ablieferungspflichtig anzusehen sind, wenn sie in Begleitung eines gedruckten Textes, gleichviel von welchem Umfange und welcher Bedeutung erscheinen.« In der Zirkularverfügung vom 17. April 1847 wird von »Drucksachen und Kunstwerken« gesprochen. Wenngleich die Musikalien nicht ausdrücklich erwähnt sind, so dürfte meines Erachtens kaum ein Zweifel darüber sein, daß sie unter die »Druckwerke ohne Ausnahme« zu rechnen sind. Sagt doch auch das Reichspreßgesetz vom 7. Mai 1874 im § 2: »Das gegenwärtige Gesetz findet Anwendung auf alle Erzeugnisse der Buchdruckerpresse, sowie auf alle anderen, durch mechanische oder chemische Mittel bewirkten, zur Verbreitung bestimmten Vervielfältigungen von Schriften und bildlichen Darstellungen mit oder ohne Schrift und von Musikalien mit Text oder Erläuterungen. — Was im folgenden von Druckschriften verordnet ist, gilt für alle vorstehend bezeichneten Erzeugnisse.« Will man die Herstellung der Noten nicht als Druck auffassen, so sind sie als Kupfer- oder Kunstwerke zu betrachten. Doch gesetzt den Fall, daß man auch dieses nicht zugeben will, so muß man einräumen, daß Lieder und Gesänge, überhaupt die ganze Vokalmusik (Opernpartituren, Klavierauszüge usw.), welche »in Begleitung eines gedruckten Textes« erscheint, dem Pflichtexemplarzwange unterworfen ist, da dieser, wie hier nochmals betont werden muß, dem Zensurzwange seine Entstehung verdankt; gerade bei Liedern, Opern usw. hat ja die Zensur häufig Grund zum Einschreiten gehabt.

der meisten Bibliothekare nichts gilt, obgleich sie in der kulturellen Entwicklung der Völker eine sehr große Rolle spielt«, wie ich seinerzeit in meinem Aufsatze »Erstreckt sich der Pflichtexemplarzwang in Preußen auch auf Musikalien« (im 14. Bande des »Archiv[1]) für öffentliches Recht« S. 297 ff), gesagt habe. Ich gebe aber die Hoffnung nicht auf, daß uns Deutschen die Zukunft nicht nur eine Anstalt bringen wird, in welcher auch die Werke der deutschen Komponisten planmäßig gesammelt, sondern auch, daß wir Deutschen hinter dem Auslande inbezug auf Musikbibliotheken überhaupt nicht zurückbleiben werden.

Um nicht ins Blaue hinein Kostenanschläge zu geben, habe ich die 3 letzten Jahre des bei Friedr. Hofmeister in Leipzig verlegten »Verzeichnis der erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen«, also die Jahrgänge 1900, 1901 und 1902 genau darauf hin durchgesehen, wieviel bei bescheidenen Ansprüchen anzuschaffen wäre; ich bemerke aber, daß in diesem Verzeichnisse die im Auslande erscheinenden Musikalien nur sehr sporadisch, die dort erscheinenden sehr zahlreichen musikalischen Bücher und Zeitschriften garnicht verzeichnet sind, daß mindestens ein Drittel des von mir ausgerechneten Betrages also noch hinzuzurechnen wäre; ferner bemerke ich, daß ich keine Orchesterstimmen, keine vollständigen Partituren und Textbücher von Opern und Oratorien, keine ein- und zweistimmigen Lieder mit Klavierbegleitung, keine Bildnisse von Komponisten aufgenommen und inbezug auf Auswahl aller Solowerke, so auch der zwei- und vierhändigen Klavierliteratur sehr sparsam gewesen bin; hingegen habe ich die Klavierauszüge aller Opern und Oratorien, die Partituren aller Sinfonien und Suiten, endlich die gesamte Kammermusik, die meisten Bücher und Zeitschriften aufgenommen; auch habe ich für jeden Buchbinderband nur 1,50 Mark gerechnet und von den Musikalien mit Ordinärpreise gleich einen Rabatt von 33 1/3 % abgezogen. Unter diesen Einschränkungen würde ich für Neuanschaffungen im Jahre 1900 für 309 Werke rund 2750 Mark, im Jahre 1901 für 465 Werke rund 3170 Mark, im Jahre 1902 für 499 Werke 3848,30 Mark ausgegeben haben[2]); hierzu müßten wohl noch jährlich 1300 Mark für ausländische Literatur und mindestens wohl 2500 Mark für Ausfüllung von Lücken durch antiquarische Erwerbungen hinzuzurechnen sein, um wenigstens eine einigermaßen genügende wissenschaftliche Musikbibliothek zu schaffen. Anschaffung von Autographen habe ich dabei garnicht einmal im Auge. Aber wie weit entfernt von diesem

1) Die Veröffentlichung ist in dieser juristischen Zeitschrift erfolgt, nachdem der Herausgeber des »Centralblatt für Bibliothekswesen« die Aufnahme des Artikels abgelehnt hatte, weil er nicht in ein Wespennest stechen, die Erregung der Verleger nicht wachrufen wolle.

2) Zur näheren Veranschaulichung diene folgende Tabelle:

Budget sind die Fonds, die für die in Deutschland bestehenden staatlichen Musikbibliotheken ausgesetzt werden; so erhält die Musiksammlung [1]) der Königlichen Bibliothek zu Berlin, deren Gesamtanschaffungsfonds 150000 Mark beträgt (wozu noch die Pflichtexemplare, leider nicht von Musikalien, aus den altpreußischen Provinzen kommen) nur 2000 Mark für Anschaffungen und Bindelohn, die Königliche öffentliche Bibliothek zu Dresden, seitdem ihr die Königlich Sächsische Privatmusikaliensammlung überwiesen ist, für musikalische Erwerbungen 2000 Mark und für deren Einband noch 400 (also mehr als die Berliner Sammlung); so gibt die Münchener Hof- und Staatsbibliothek alljährlich nur 1200 Mark für Musikalien aus. Es leuchtet ein, daß unter diesen Umständen die ge-

	1900		1901		1902	
	Preis	Werke	Preis	Werke	Preis	Werke
Orchester. Partituren	325,10	21	620,15	59	392,35	34
Streichinstrumente. Soli usw.	130,50	26	152,00	30	217,60	31
Kammermusik usw. für Blasinstr.	4,00	1	21,65	8	28,80	9
Streichquintette, Quartette u. Trios	140,50	17	148,35	20	185,25	23
Kammermusik mit Klavier:						
a) Quintette, Quartette, Trios	111,45	15	158,75	18	341,45	33
b) Violinsonaten	53,35	12	84,25	21	74,15	18
c) Cellosonaten	21,30	5	27,65	7	42,35	8
Klavier mit Orchester	49,00	3	49,00	5	—	—
Zwei Klaviere vierhändig	13,00	1	24,60	6	16,05	2
Klavier vierhändig	42,50	6	153,90	34	96,95	23
Klavier zweihändig	93,75	22	197,75	64	160,60	43
Orgel	72,60	17	80,00	14	104,50	43
Geistliche Vokalmusik	135,75	10	85,00	12	95,65	20
Weltliche » (außer Opern)	118,50	12	158,75	17	135,75	24
Opern	269,00	25	357,35	37	426,85	39
Bücher	455,55	80	445,90	86	518,70	112
Zeitschriften	252,80	36	262,80	37	262,80	37
Buchbinder	463,50		682,50		748,50	
Summa	2752,15	309	3710,35	465	3848,30	499

1) Es wäre sehr zu wünschen, daß diese an alten wertvollen Beständen, besonders auch Autographen (vergleiche oben Seite 3, Anmerkung 1) sehr reichhaltige Sammlung endlich zu einer selbständigen Abteilung der Königlichen Bibliothek mit einem stattlichen Anschaffungsfonds, einem sehr reichlichen Extraordinarium zur Ausfüllung der zahllosen Lücken und zu ausreichendem Beamtenpersonal, an dessen Spitze ein eigener Direktor stehen sollte, erhoben würde. Voraussichtlich dürfte dieser Wunsch, falls er von Seiten der zahlreichen Berliner Musikgelehrten an geeigneter Stelle vorgebracht würde, erfüllt werden, wenn die Königliche Bibliothek in 6—7 Jahren in ihren Neubau übersiedelt. Vergleiche übrigens Zeitschrift der IMG. IV, Seite 423.

Zum Vergleich führe ich einige Budgets von anderen wissenschaftlichen Instituten an. Das psychologische Seminar der Berliner Universität hat 2350 Mark, das Institut für Altertumskunde 3650 Mark, der archäologische Apparat 1500 Mark, die Berliner Königlichen Museen für Anschaffungen 400000 Mark, das Kunstgewerbemuseum dafür 94150 Mark, das Königlich preußische Statist. Bureau für Bureaubedürfnisse und Bibliothek 45500 Mark; die Universität München hat für ihre mineralogische Sammlung 3500, für das Münzkabinet 7000 Mark.

nannten Musikbibliotheken, die oft nicht einmal ihre Erwerbungen sämtlich binden lassen können, weit hinter nur mäßigen Ansprüchen zurückbleiben.

Trotzdem die dabei interessierten Kreise, vor allem die Musikgelehrten, längst darüber völlig im klaren sind, daß nicht nur eine ausreichende Dotierung der vorhandenen wenigen Musikbibliotheken, sondern vor allem auch die Gründung neuer dringend erforderlich ist, so geschieht doch von ihrer Seite nichts, um diese Forderungen durchzusetzen. Alle musikalischen Gesellschaften und Vereine könnten dabei übrigens mithelfen. Wenn unsere ersten Musikgelehrten und die Vorstände der größern Konservatorien und musikalischen Gesellschaften in Eingaben an die vorgesetzten Behörden oder die Landtage endlich einmal die Notwendigkeit der Musikbibliotheken betonten, dann würde sicherlich die Abhilfe nicht lange auf sich warten lassen. Denn nur auf den Staat dürfen wir rechnen; denn daß sich bei uns noch mehr Männer von demselben Idealsinn wie der Gründer der Musikbibliothek Peters finden werden, muß wohl als fast ausgeschlossen gelten.

Friedenau-Berlin. **Wilh. Altmann.**

A List of "Musical Association" Papers.

The Musical Association (of England) for the investigation and discussion of subjects connected with the art and science of Music, was projected in Oxford by Sir John Stainer, then organist of Magdalen College. Two years after he came to London as organist of St. Paul's, he put the scheme into effect, with the help of Messrs. Adams, Airy, Baillie-Hamilton, Banister, Barnby, Barnett, Barry, Benedict, Benson, Berger, Best, Bishop, Bosanquet, Bridge, Chappell, Clay, Cooper, Cummings, Dannreuther, Davison, Ellis, Elvey, Engel, Gadsby, Garcia, Goldschmidt, Goss, Grove, Helmore, Higgs, Hopkins, Holmes, Hueffer, Hullah, Leslie, Littleton, Lloyd, Macfarren, Mackeson, Mc Naught, Martin, Marshall, Metzler, Monk, Monro, Oakeley, Osborne, Ouseley, Parratt, Pauer, Pole, Pontigny, Prendergast, Prout, Randegger, Rosa, Rudall, Salaman, Schira, Southgate, Spottiswoode, Stanford, Statham, Steggall, Stephens, Stewart, Stone, Sullivan, Taylor, Troutbeck, Turle, Tyndall, Welch, Wheatstone, Wylde, and others. The foundation dates officially from 29th May, 1874. The first general Business Meeting of Members was held on 4th August 1874. The first Lecture Meeting was on 2nd November 1874. On 13th December 1875 Dr. W. Pole was deputed to draft a detailed constitution for the Association, which was subsequently passed. Trustees for funds began from the year 1881. On the 13th February 1900 the members resolved to add to their title the words, "In connection with the Internationale Musikgesellschaft". The Presidents have been as follows: — from 4th August 1874 till his death on 6th April 1889, Sir Frederick A. Gore Ouseley, Bart.; from 28th October 1889 till death on

31st March 1901, Sir John Stainer; from 12th November 1901 till date Sir Hubert Parry, Bart. The publishers of the Proceedings Volumes have been: — till 1877 Messrs. Chappell and Co., till 1887 Messrs. Stanley Lucas, Weber and Co., till date Messrs. Novello and Co. The following is a list of all the lectures delivered before the Association down to the present day, arranged by authors, and with the dates of the lectures appended. The lecture meetings are usually held in the afternoon on the second Tuesday in every month, from November to June inclusive.

Adams, W. Grylls. The musical inventions and discoveries of the late Sir Charles Wheatstone, — 2. 5. 1876.

Audsley, George Ashdown. Matters, chiefly architectural, relating to the accommodation of the organ in churches and other buildings, — 4. 2. 1889.

—— What is sound? or the substantial theory versus the wave theory of acoustics, — 7. 4. 1890.

—— Again — what is sound? The substantial theory versus the wave theory of acoustics (2nd paper), — 13. 1. 1891.

Baillie-Hamilton, J. On the application of wind to string instruments, — 4. 1. 1875.

—— The Vocalion, — 5. 2. 1883.

Banister, Henry Charles. On some of the underlying principles of structure in musical composition, — 2. 5. 1881.

—— Music as a language, — 5. 4. 1886.

—— The life and work of Sir G. A. Macfarren, — 6. 2. 1888.

—— On judgment and taste with regard to music, — 12. 1. 1892.

—— Music viewed from different standpoints, — 14. 4. 1896.

Barnett, John Francis. Some details concerning the work in connection with completing and instrumenting Schubert's Sketch Symphony in E (No. 7), as performed at the Crystal Palace Concert on May 5, 1883, — 9. 6. 1891.

Barrett, W. A. Music in cathedrals, — 2. 4. 1876.

Barry, C. A. Introductory to the study of Wagner's comic opera, "Die Meistersinger von Nürnberg", — 7. 3. 1881.

Bassett, Henry. Improvements in trumpets, — 2. 7. 1876.

Baughan, E. Algernon. The development of opera, — 9. 2. 1892.

Behnke, Emil. The mechanism of the human voice, — 3. 11. 1879.

—— On photographs of the voice in singing, — 3. 12. 1883.

—— The registers of the human voice, — 1. 11. 1886.

Bidwell, Shelford. Recent inventions for reproducing the sound of the human voice (illustrated by the telephone, microphone, and phonograph), — 4. 11. 1878.

Birkbeck, W. J. Some notes upon Russian ecclesiastical music, ancient and modern, — 14. 4. 1891.

Blaikley, David James. Communication respecting a point in the theory of brass instruments, — 4. 2. 1878; 4. 3. 1878.

—— On quality of tone in wind instruments, — 1. 3. 1880.

—— On the velocity of sound in air, — 4. 6. 1883.

—— The development of modern wind instruments, — 3. 5. 1886.

—— Notes on the action of musical reeds, — 3. 6. 1889.

—— Notes on the trumpet scale, — 8. 5. 1894.

—— An Afridi fiddle, — 14. 2. 1899.

Borland, John E. Orchestral and Choral Balance, — 12. 11. 1901.

Bosanquet, R. H. M. Temperament; or, the division of the octave, — 2. 11. 1874; 3. 5. 1875.

—— On some points in the harmony of perfect consonances, — 2. 7. 1876.

—— On a mode of producing continuous notes from resonators, — 1. 12. 1879.

—— Some experiments with a revolving stop-cock, — 1. 12. 1879.

—— On the arrangement of the stops, pedals, and swell in the organ, — 7. 11. 1881.

—— On the beats of mistuned harmonic consonances, — 7. 11. 1881.

Breakspeare, Eustace J. Musical aesthetics, with special reference to Dr. Ed. Hanslick's essay "Vom musikalisch Schönen", — 2. 2. 1880.
—— Song and song writers, — 2. 1. 1882.
—— Musical aesthetics, — 1. 1. 1883.
—— Certain novel aspects of harmony, — 2. 5. 1887.
Bridge, Sir Frederick. A 17th Century view of Musical Education (Roger North), — 12. 3. 1901.
Bridge, Joseph C. The Chester "Recorders", — 12. 2. 1901.
Briggs, H. B. The structure of plainsong, — 8. 2. 1898.
Browne, Lennox. Medical science in relation to the voice as a musical instrument, — 5. 6. 1876.
Browne, Rev. Marmaduke E. On words for music, — 3. 3. 1884.
—— Music in elementary schools, — 31. 10. 1885.
Brownlow, Mrs. Jane M. E. Some French popular songs of the fifteenth century, — 9. 1. 1894.
—— The Bardi Coterie, — 10. 3. 1896.
Bullen, George. The Galin-Paris-Chevé method of teaching considered as a basis of musical education, — 1. 4. 1878.
Bumpus, J. S. Irish Church Composers and the Irish Cathedrals, — 13. 2. 1900; 13. 3. 1900.
Carozzi, G. N. Practical suggestions on vocal culture, — 4. 12. 1882.
Cart, Rev. Henry. Richard Wagner, — 3. 2. 1890.
—— The oratorio: its relation to church music, — 8. 11. 1892.
Chappell, William. Music a science of numbers, — 5. 11. 1877.
Clarke, Somers. Some further notes on the organ, suggested by papers by Sir F. A. G. Ouseley and Mr. Audsley, — 3. 5. 1890.
Cobb, Gerard F. Certain principles of musical exposition considered educationally, and with special reference to current systems of musical theory, — 5. 5. 1884, 2. 6. 1884.
—— Musical psychics, — 1. 6. 1885.
Cobbett, W. Wilson. Music and Musicians of the Walloon Provinces of Belgium, — 9. 1. 1901.
Cohen, Rev. Francis L. Ancient musical traditions of the synagogue, — 13. 6. 1893.
Corder, Frederick. Closes, — 7. 1. 1889.
Crow, Edwin J. Remarks on certain peculiarities of the clarinet family, together with an account of Mr. William Rowlett's experiments with clarinets, having a bassoon reed instead of their own, — 1. 12. 1884.
Culwick, James C. Artistic landmarks, — 11. 4. 1893.
Cummings, William H., F. S. A. Henry Purcell and his family, — 4. 12. 1876.
—— On the formation of a national musical library, — 3. 12. 1877.
—— A neglected musical benefactor, — 6. 12. 1880.
—— A few words about Handel, — 6. 12. 1880.
—— Music printing, — 4. 5. 1884.
—— Some observations on music in London in 1791 and 1891, — 12. 5. 1891.
—— The art of clavier playing, past and present, — 12. 12. 1893.
—— Music during the Queen's reign, — 8. 6. 1897.
—— Organ accompaniments in England in the 16th and 17th centuries, — 8. 5. 1900.
Curwen, J. Spencer. The laws of musical expression, as formulated by M. Lussy in his "Traité de l'expression musicale" — 7. 1. 1878.
—— Hymn tunes, — 3. 1. 1887.
Davey, Henry. Some points in Bach's treatment of the chorale, — 9. 11. 1897.
—— Giovanni Pierluigi, da Palestrina, — 17. 1. 1899.
Day, Capt. C. R. Notes on Indian music, — 18. 2. 1894.
Edwards, F. G. Mendelssohn's organ sonatas, — 13. 11. 1894.
Ellis, Alexander J. Illustrations of just and tempered intonation, — 7. 6. 1875.
—— On the sensitiveness of the ear to pitch and change of pitch in music, — 6. 11. 1876.

Ellis, Miriam. On Musicians' Ears, — 14. 5. 1901.
Ellis, W. Ashton. Richard Wagner's prose, — 13. 12. 1892.
Ernest, Gustav. Some Aspects of Beethoven's Instrumental Forms, — 20. 1. 1903.
Frost, Charles J. Theoretical study as an assistance to execution, — 5. 11. 1883.
Frost, Henry F. Some remarks on Richard Wagner's music-drama "Tristan und Isolde", — 1. 5. 1882.
Galpin, F. W. The Whistles and Reed Instruments of the American Indians of the N. W. Coast, — 10. 3. 1903.
Gill, W. H. Manx music, — 14. 5. 1895.
Gladstone, Francis E. Consecutive fifths, — 6. 3. 1882.
Goddard, Joseph. The philosophy of the higher beauty of music.
Part 1. — 13. 6. 1899.
Part 2, — 14. 11. 1899.
—— The philosophy of our tempered system, — 15. 1. 1902.
Grove, Sir George. A few words on the successive editions of Beethoven's Ninth Symphony, — 12. 2. 1895.
Györy, Ilona de. A Thousand years of Hungarian Music, — 11. 11. 1902.
Habens, Rev. W. J. The musical scale, — 4. 11. 1889.
Hadow, W. H. Form and formalism in music, — 14. 12. 1897.
Hanson, J. Treadway. A new metronome, — 12. 12. 1893.
Havergal, Arthur. Music in the Royal Navy: an appeal, — 11. 11. 1890.
Heffernan, James. Musical beats and their relation to consonance and dissonance, — 7. 11. 1887.
Helmore, Rev. Thomas. Suggestions for a more expeditious mode of writing the time notes in music, — 4. 2. 1878.
Higgs, James. Bach's art of fugue, — 5. 2. 1877.
—— Samuel Wesley: his life, times, and influence on music, — 12. 6. 1894.
Hiles, Henry. From rhythmic pulsation to classical outline, — 5. 6. 1882.
Hill, Arthur. A suggested improvement in staff notation, — 1. 4. 1878.
—— Rate-aided schools of music, — 6. 5. 1889.
Hipkins, A. J. The old clavier or keyboard instruments: their use by composers, and technique, — 7. 6. 1886.
Hughes. Mrs. Watts. Voice figures, — 6. 6. 1887.
Hullah, John. Musical nomenclature, — 1. 3. 1875.
Iliffe, Frederick. The construction as to form of Bach's forty-eight preludes, — 9. 2. 1897.
Jacques, Edgar F. The laws of progress in music, — 0. 4. 1889.
—— The composer's intention, — 8. 12. 1891.
Lacy, F. St. John. Notes on Irish music, — 2. 6. 1890.
Lake, George Ernest. Some thoughts on the social appreciation of music, — 8. 3. 1892.
Langley, George. The triune element in Beethoven, as specially exemplified in his pianoforte sonatas, — 9. 3. 1897.
Latte, Ludwig. A new note system, — 14. 2. 1893.
Macfarren, Sir George. The lyrical drama, — 7. 6. 1880.
—— Cipriani Potter: his life and work, — 7. 1. 1884.
—— Handel and Bach, — 5. 1. 1885; 2. 3. 1885.
Mackeson, Rev. Chas. The present cultivation of sacred music in England, — 3. 6. 1878.
Maclean, Charles. On some causes of the changes of tone-colour, proceeding in the most modern orchestra, — 12. 3. 1895.
—— On some tendencies of form, as shown in the most modern compositions, — 9. 6. 1896.
—— On modern sensationalism, — 10. 1. 1898.
—— Sullivan as a National Style-builder, — 11. 3. 1902.
Maitland, J. A. Fuller. The notation of the Fitzwilliam Virginal Book, — 9. 4. 1895.

McNaught, W. G. The history and use of the sol-fa syllables, — 1. 1893.
—— The Psychology of Sight singing, — 12. 12. 1899.
Matthew, James E. Some Notes on Musical Libraries, and on that of the writer in particular, — 21. 4. 1903.
Mee, Rev. J. H. Some points of interest connected with the English school of the sixteenth century, — 7. 5. 1888.
Monk, W. H. On some points in the received method of writing an orchestra score, — 7. 2. 1876.
—— The cultivation of church music, — 5. 12. 1881.
Morrow, Walter. The trumpet as an orchestral instrument, — 11. 6. 1895.
Naylor, E. W. Verdi and Wagner, — 14. 11. 1893.
Newmarch, Rosa. The Development of National Opera in Russia, — 10. 1. 1900; 11. 2. 1902; 10. 2. 1903.
Niecks, F. Sharps, flats and naturals; a historical sketch, — 3. 3. 1890.
—— The teaching of Musical History, — 10. 4. 1900.
—— The Two Keys to the Theory and Practice of Harmony, — 9. 6. 1903.
O'Leary, Arthur. Sir William Sterndale Bennett: a brief review of his life and works, — 3. 4. 1882.
Osborne, George Alexander. Berlioz, — 3. 2. 1879.
—— Reminiscences of Frederick Chopin, — 5. 4. 1880.
—— Musical coincidences and reminiscences, — 2. 4. 1883.
—— The emotional aspects and sympathetic effects of the sister arts, poetry, painting, and music, — 6. 4. 1885.
Ouseley, Rev. Sir F. A. Gore. Considerations on the history of ecclesiastical music of Western Europe, — 3. 1. 1876.
—— On the early Italian and Spanish treatises on counterpoint and harmony, — 3. 3. 1879.
—— On some Italian and Spanish treatises on music of the seventeenth century, — 6. 2. 1882.
—— On the position of organs in churches, — 1. 2. 1886.
Parker, Louis N. Music in our public schools, — 10. 4. 1894.
Parry, Sir C. Hubert. On some bearings of the historical method upon music, — 3. 11. 1884.
Patterson, Annie W. The characteristic traits of Irish music, — 13. 4. 1897.
Payne, E. J. The viola da gamba, — 4. 3. 1889.
Pearce, Charles W. The treatment of ancient ecclesiastical melodies in modern instrumental compositions, — 7. 2. 1887.
—— Some further modifications of Day's system of harmony, suggested from an educational point of view, — 4. 6. 1888.
—— On listening to music, — 14. 2. 1893.
Penna, Frederick. Some thoughts about singing, — 6. 1. 1890.
—— Further thoughts about singing, — 9. 12. 1890.
Piggott, F. T. The music of Japan, — 12. 4. 1892.
Piper, Towry. Violins and violin manufacture since the time of Stradivari, — 14. 3. 1899.
Pole, William, On the graphic method of representing intervals, with illustrations of the construction of the musical scale, — 6. 12. 1875.
—— The philosophy of harmony, — 5. 3. 1876.
Pontigny, Victor de. Kettle-drums, — 7. 2. 1876.
Praeger, Ferdinand. On the fallacy of the repetition of parts in the classical form, — 6. 11. 1882.
—— Form, — 4. 2. 1884.
—— Style, — 1. 3. 1886.
Pratt, Waldo Selden. The isolation of music, — 16. 7. 1895.
Prendergast, Arthur H. D. The masque of the seventeenth century: its origin and development, — 11. 5. 1897.

Prentice, Ridley. Brotherhood's Technicon: the necessity of a systematic and scientific development of the muscles of the hand and arm for pianoforte players, — 5. 11. 1888.

Prescott, Oliveria. Musical design, a help to poetic intention, — 10. 5. 1892.

Prout, Ebenezer. The growth of the modern orchestra during the past century, — 6. 1. 1879.

—— The orchestras of Bach and Handel, — 7. 12. 1885.

—— Some suggested modifications of Day's theory of harmony, — 5. 3. 1888.

—— Fugual structure, — 14. 6. 1892.

Prout, Louis B. A neglected aspect of harmony, — 10. 11. 1891.

Rayleigh, Right Hon. Lord. On our perception of the direction of a source of sound, — 3. 4. 1876.

—— On the determination of absolute pitch by the common harmonium, — 2. 12. 1878.

—— On the mutual influence of two sounds nearly in unison, — 2. 12. 1878.

Rhodes, Alfred. A practical method of reading harmony, — 6. 5. 1878.

—— Curiosities of the keyboard and staff, — 7. 1. 1895.

Richardson, A. Madeley. The influence of the Organ in Musical History, — 12. 5. 1903.

Rose, Algernon. The Balalaïka, — 11. 12. 1900.

Ross, K. M. A new sign for the double-flat, — 3. 3. 1890.

Rowbotham, J. F. The differences between ancient and modern art, — 4. 12. 1887.

Salaman, Charles Kensington. Musical criticism, — 1. 11. 1875.

—— On the English language as a language for music, — 4. 6. 1876.

—— Music as a profession in England, — 3. 5. 1880.

Santley, Charles. The vocal art, — 2. 2. 1885.

Saunders, C. G. The construction of buildings considered with reference to sound, — 7. 4. 1879.

Sawyer, Frank J. The tendencies of modern harmony as exemplified in the works of Dvořak and Grieg, — 13. 1. 1896.

—— Why do we teach harmony so badly? — 10. 11. 1896.

—— Every staff its own modulator, — 13. 12. 1898.

—— The Teachings of Harmony as a Basis of Ear Training, — 11. 12. 1900.

Sergison, W. de Manby. The higher training of church musicians, — 6. 12. 1886.

Shedlock, James S. On the maltreatment of music, — 7. 4. 1884.

—— The mannerisms of Beethoven, — 4. 1. 1886.

—— The correspondence between Wagner and Liszt, — 2. 4. 1888.

—— The evolution of fugue, — 5. 4. 1898.

—— Coronation Music, — 10. 6. 1902.

Shinn, Frederick G. The memorising of piano music for performance, — 8. 11. 1898.

Smith, W. Macdonald. The physiology of pianoforte playing, with a practical application of a new theory (with T. L. Southgate), — 2. 1. 1888.

—— From brain to keyboard: new and complete practical solution of all technical difficulties, — 11. 12. 1894.

Southgate, Thomas Lea. On various attempts that have been made to record extemporaneous playing, — 5. 6. 1882.

—— The physiology of pianoforte playing, with a practical application of a new theory (with W. Macdonald Smith), — 2. 1. 1888.

—— On a pair of ancient Egyptian flutes, — 11. 11. 1890.

—— Communication on the ancient Egyptian scale, — 9. 6. 1891.

—— The treatment of music by novelists, — 10. 12. 1895.

Spottiswoode, William. Beats and combination tones, — 5. 5. 1879.

Stainer, Sir John. On the principles of musical notation, — 5. 4. 1875.

—— The principles of musical criticism, — 3. 1. 1881.

—— The character and influence of the late Sir Frederick Ouseley, — 2. 12. 1889.

—— Inaugural address to the 21st Session, — 13. 11. 1894.

Stainer, Sir John. Address of welcome to the American musicians on their visit to Europe, 1895, — 16. 7. 1895.
—— A fifteenth century MS. book of vocal music in the Bodleian Library Oxford, — 12. 11. 1895.
—— On the Musical Introductions found in certain Metrical Psalters, — 13. 11. 1900.
Stainer, J. F. R. The Notation of Mensurable Music, — 12. 6. 1900.
Standish, H. The Giorgi flute, — 10. 1. 1898.
Starmer, W. W. Bells and Bell Tones, — 10. 12. 1901.
Statham, H. Heathcote. The aesthetic treatment of Bach's organ music, — 16. 4. 1901.
Steed, A. Orlando. On beauty of touch and tone, — 5. 1. 1880.
—— On beauty of touch and tone. An inquiry into the physiological and mechanical principles involved in their cultivation, — 7. 2. 1881.
Stephens, Charles Edward. The fallacies of Dr. Day's theory of harmony, with a brief outline of the elements of a new system, — 1. 2. 1875.
—— Form in musical composition, — 2. 6. 1879.
Stone, W. H. On extending the compass and increasing the tone of stringed instruments, — 2. 11. 1874.
—— Standards of musical pitch, — 6. 3. 1876.
—— The causes of the rise in orchestral pitch, — 4. 4. 1881.
Stratton, Stephens S. On the gymnastic training of the hand for performing on keyed instruments, — 7, 5. 1875.
—— Woman in relation to musical art, — 7. 5. 1883.
Taylor, John. The evolution of the Movable Do., — 8. 12. 1896.
Taylor, Sedley. A suggested simplification of the established pitch notation, — 7. 12. 1874.
Treutler, W. J. Music in relation to man and animals, — 14. 2. 1899.
Turpin, Edmund H. An inquiry into the origin and growth of certain musical idioms and expressions, — 1. 11. 1880.
—— The instincts of musical form, — 3. 12. 1888.
Turpin, James. Some practical bearings of the study of acoustics upon music as an art, — 5. 3. 1883.
Vignoles, Rev. O. J. Brief sketch of the career of Sir Robert P. Stewart, Kt., Mus. Doc., Trin. Coll., Dub., Professor of Music in the University of Dublin, — 8. 3. 1898.
Vincent, Charles. A suggested method for teaching elementary harmony, — 9. 5. 1893.
Visetti, Albert. Tendencies of the operatic stage in the nineteenth century, — 12. 5. 1896.
Walker, Ernest. Brahms, — 11. 4. 1899.
Wallace, William. The scope of programme music, — 9. 5. 1899.
Ward, John C. A staff notation tonal modulator on tonic sol-fa lines, — 9. 3. 1897
Warman, John W. A "Clear Coupler" for the Organ, — 10. 4. 1900.
Webb, F. Gilbert. The foundations of national music, — 10. 3. 1891.
Welch, C. The literature of the recorder, — 14. 6. 1898.
—— Hamlet and the Recorder, — 8. 4. 1902.
Westerby, Herbert. Chromaticism in Harmony, — 11. 6. 1901.
—— The Dual Theory in Harmony, — 9. 12. 1902.
Williams, C. F. Abdy. The rondo form as it is found in the works of Mozart and Beethoven, — 10. 2. 1892.
—— The rhythmical construction of Bach's forty-eight fugues, — 14. 3. 1893.
—— Ancient Greek music, — 10. 5. 1898.
White, A. C. The double bass, — 4. 4. 1887.
White, F. Meadows. A concise view of the law of copyright as affecting composers of music, — 20. 6. 1881.
Whomes, Edmund. Key colour, — 7. 3. 1887.

Woods, F. Cunningham. A brief survey of the dances popular in England during the eighteenth century, — 11. 2. 1896.

—— A consideration of the songs popular in England during the eighteenth century, — 11. 1. 1897.

Wyatt, Walter. A suggested system of chromatic harmony, — 13. 3. 1894.

London. **J. Percy Baker.**

Musikberichte.

Referenten: **A. Chybiński, A. Mayer-Reinach, O. Neitzel, J.-G. Prod'homme, E. Reuß, E. Rychnowsky.**

Berlin. Nachdem die Hofoper Mitte August ihre Pforten wieder geöffnet hatte ohne durch Neuheiten oder Gastspiele besonderes Interesse hervorzurufen (so begegnete das Gastdirigieren des Wiesbadener Hofkapellmeisters Schlar großer Zurückhaltung), konzentrierte sich das Interesse der Musiker wie musikalischen Laien auf die ersten Vorstellungen der Oper des Westens, die jetzt in dem ehemaligen Mannheimer Hoftheater-Intendanten und langjährigen Direktor des Berliner Theaters einen neuen Leiter erhalten hat. Wenn Prasch die großen Versprechungen, die er machte, halten will, dann muß er noch tüchtig arbeiten, vor allem aber sich tüchtigere Gesangskräfte und Kapellmeister engagieren, als das bis jetzt der Fall ist. Die jetzt amtierenden ersten Dirigenten, von denen Hans Pfitzner und Alex. von Fielitz als Musiker — namentlich der erstere — große Beachtung verdienen, besitzen anscheinend viel zu wenig Opernroutine, um den großen Anforderungen, die hier an sie gestellt werden, vollständig zu genügen. Es ist eben viel leichter, an einem großen erstklassigen Theater die Massen an den Taktstock zu fesseln, als an einem mittleren, dessen Kräfte noch dazu gar nicht gegenseitig eingespielt sind, wie das hier bei diesem Personal der Fall ist. Unter dieser von nicht genügender Routine getragenen Direktion litt namentlich die von Fielitz dirigierte Aufführung der »beiden Schützen« Lortzing's, während sich Pfitzner bei der Eröffnungsvorstellung »Dalibor« immerhin besser aus der Affäre zog. Leider waren zwei wichtige Partien dieser prachtvollen Smetana'schen Oper, deren Aufführung freudig zu begrüßen ist, recht mittelmäßig besetzt; nur die »Milada« des Fräulein King und der »Kerkermeister« des Herrn Stammer vermochten tiefer zu interessieren. Chor und Orchester sind viel besser als unter der alten Direktion, sodaß die Hoffnung, endlich ein zweites, höheren Anforderungen entsprechendes Berliner Opernhaus zu besitzen, nicht direkt von der Hand zu weisen ist, namentlich wenn Herr Prasch, was wir hoffen wollen, in der Besetzung der nächsten herauszubringenden Opern etwas vorsichtiger zu Werke geht. A. M-R.

Dresden. Am 9. August ist die Königl. Oper mit einer Aufführung des »Tannhäuser« eröffnet worden. Als ein besonderes Ereignis muß die am 1. September veranstaltete Galavorstellung erwähnt werden, der der deutsche Kaiser und der ganze hiesige Hof beiwohnten. Sie dauerte von 8—9 Uhr. Zur Aufführung gelangte die »Tell«-Ouvertüre von Rossini und die beiden ersten Akte aus dem »Maskenball« von Verdi. — In dem am 9. September aufgeführten »Fliegenden Holländer« sang Herr Dr. Bary den »Erik«. Die Hoffnungen, die man auf die Entwicklung dieses Sängers setzt, scheinen sich erfüllen zu wollen. Die Stimme ist besonders in der Höhe von einer selten-schönen Fülle und Ausgiebigkeit. Die Behandlung der Mittellage erfordert noch ein sorgfältiges Studium. Im Spiel steht ihm seine Kurzsichtigkeit vorläufig im im Wege. Ein Glück für den strebsamen Künstler ist es, daß er schon jetzt für die nächsten Festspiele in Bayreuth gewonnen worden ist, wo er den »Parsifal« singen soll. Eine bessere Schule für die werdenden und auch schon gewordenen Künstler

gibt es heute nirgends als eben in Bayreuth. Hier lernen sie die deutlichste Deklamation, die genaueste Ausführung des musikalischen Teiles der Rollen, die sinnvollen Bewegungen und die verständige Verbindung von allen zur Darstellung gehörenden Momenten. Wenn doch die Erkenntnis erst eine allgemeine würde, daß Bayreuth auch die beste Schule für die Regisseure geworden ist! Gerade in dieser Beziehung leiden alle deutschen Theater unter der Ansicht, daß sie desto besser fahren, je mehr sie von den Vorschriften, die insbesondere Wagner doch für alle szenischen Vorkommnisse auf das Genaueste angegeben hat, abweichen. Erschien nicht Allen, die dabei gewesen sind, der »Holländer« in Bayreuth als ein bisher ganz unbekanntes Werk? Dies war nicht etwa durch die Mitwirkung der einzelnen Künstler hervorgerufen — keineswegs; sondern nur durch die peinlichste Erfüllung der Angaben, die der Schöpfer des Werkes so deutlich aufgezeichnet hat, daß man sich nur wundern mußte, wie sie bisher so gänzlich übersehen werden konnten. Auch sollten die Theater sich doch endlich entschließen, den »Holländer« nicht mehr in drei Akten zu geben, sondern in einem, und wenn dies wegen des Baues der Bühnen zu schwer auszuführen sein sollte, wenigstens in zweien, indem zwischen dem zweiten und dritten Akt der sofortige Übergang hergestellt wird.

Jetzt ist die erste Aufführung des »Ringes« in Angriff genommen worden, der im Laufe dieser Spielzeit noch drei folgen sollen. Am 14. September fand das »Rheingold« eine wohlgelungene Wiedergabe. Herr Jäger sang zum erstenmale den »Loge«, wozu jedoch seine sonst sympathische Stimme und auch sein Darstellungstalent nicht ausreichen. Der »Loge« gehört in das Reich des dramatischen, nicht des lyrischen Tenors. In der am 16. September folgenden »Walküre« war Herrn von Bary der »Siegmund« zugefallen, dessen Anforderungen der Sänger schon mehr gerecht wurde als dem viel schwierigeren »Erik«. Unter den »Walküren« befand sich Frau Rocke Heindl, die die »Waldtraute« sang.

Die erste Aufführung von Leo Blech's »Alpenkönig und Menschenfeind« ist auf den 16. September angekündigt worden. E. R.

Köln. Unsere beiden Stadttheater haben unter der neuen Direktion Purschian ihre Wintertätigkeit eifrig aufgenommen. Von sogenannten Kunsttaten war zwar bisher nicht gerade viel zu merken, außer auf dem Schauspielgebiet, wo mehr als bisher mit Neuheiten aufgewartet wurde. Unser Publikum war, ist und wird stets ein Opernpublikum sein, und die Schauspielkost findet immer nur Minoritäten, denen sie behagt. Obschon nun im allgemeinen noch das übliche Opernrepertoire abgewickelt wurde, ließ sich doch ein frischer Zug, eine Angeregtheit, eine Beeiferung im Anspannen der Kräfte nicht verkennen, und selbst so abgetakelte Werke wie Gounod's rührseliger Faust erfreuten durch erhöhten Farbenglanz der Inszenierung und durch keckeres Zugreifen des Chors. Auch finanziell scheinen wir beruhigten Verhältnissen entgegen zu gehen und eine Krisis wie sie im abgelaufenen Jahr sich bald nach Eröffnung des neuen Musentempels einstellte, ausgeschlossen zu sein. Purschian ist neben seiner fachmännischen Begabung auch ein kluger Geschäftsmann, er hat, so wehe es auch vielen, namentlich kleinen Leuten getan hat, durch Abstriche ein weit günstigeres Budget erreicht, und wenn auch die Theaterkraft des Publikums durchaus, wie ich das von Anfang an wiederholt betonen mußte, noch lange nicht zur Füllung der beiden Theater genügt, so langt sie doch schon zu einer bescheidenen Prosperität. Natürlich wäre es das Richtige, die beiden Theater einem Intendanten zu unterstellen, aber davon wollen die Stadtväter vorläufig noch nichts wissen, indem sie immer wieder den erhöhten Kostenpunkt auffahren lassen. Was nun das Personal anbetrifft, auf dessen Schultern das Repertoire jetzt ruht, so ist zu den beiden frühern Kapellmeistern Prof. Kleffel und Mühldorfer Herr Weißleder getreten, der sich als routiniert und umsichtig erwiesen hat und, da er auch ein tüchtiger Chorleiter und Regisseur ist, mehr die Aufgabe eines Operndirektors erfüllt. Als Oberregisseur waltet wie früher der einsichtige und hochgebildete Aloys Hofmann seines Amts. In Fräulein Brandis ist eine tüchtige dramatische Sängerin gewonnen worden, die vor allem fesselnd und großzügig darzustellen weiß, während die Stimme, ausgiebig und von sympathischem Klange, nicht immer die höchste Schulvollendung aufweist. Ihr steht in den leichter gefügten Partien

Fräulein Offenberg zur Seite, die, nachdem sie als echt jugendliche Sängerin bei uns angefangen, nach und nach in das dramatischer gehaltene Fach übergeht. Ganz jugendlich ist das freundliche Talent des Fräulein Marx ausgefallen. Auch die Soubrettenfrage ist sehr glücklich gelöst worden, indem Fräulein Alten, die sich schon in der vorigen Spielzeit mit Glück einführte und die fraglos eine der besten ihres Fachs ist, in dem keckern und jugendlicheren Fräulein Warnay eine ergänzende Genossin gefunden hat. Als Altistin fungiert wie früher das sehr tüchtige Fräulein Cankl neben der nach der darstellerischen Seite bedeutenden, stimmlich genügenden Fräulein Hofmann. Frau Felser, die man das Ideal einer Utilité nennen könnte, wofern man dem Wort jeden Anflug von Verkleinerung benimmt, verbleibt uns nur noch ein Jahr. Sie ist eigentlich in jeder ihrer Rollen hervorragend, in einigen, wie Carmen und Fedora (von Giordano) genial, und sie gehört zu den Erlesenen, die zu singen wissen. Sie ist seit einigen Jahren mit Herrn Siewert verheiratet, der bei uns als lyrischer Tenor wirkte, bis er, der gesangstechnischen Unzulänglichkeit überdrüssig, sich in eine ordentliche Lehre begab, aus der er jetzt geläutert hervorgegangen ist: das Sängerpaar wird sich nach Ablauf dieser Spielzeit der italienischen Laufbahn widmen. Auch unter dem Szepter Purschian's leiden wir keinen Tenoristenmangel. Da ist zunächst Herr Gröbke, der eifrige, temperamentvolle Heldendarsteller von früher verblieben. Soeben hat Herr Schalk, früher im Finanzministerium in Wien angestellt, mit lebhaftem Erfolge als Faust gastiert: er verfügt über eine schmelzreiche, warm timbrierte Stimme und bot Ansätze zu tüchtiger Spielbegabung. Herr Bucar reiht sich ihnen als routinierter, etwas zu sehr zur Sentimentalität neigender, aber stimmlich und darstellerisch sehr tüchtiger Held an. Ihm wie Herrn Schalk werden auch die halblyrischen Rollen zufallen, während als »Lyriker« von reinstem Wasser Herr Plücker angeworben ist, der sich mit Vergnügen in höchsten Noten ergeht, obschon er stimmlich nicht ganz fertig ist und ihm das Falset sowie der Übergang zur Bruststimme nicht sonderlich gelingen. Das Baritonistenfach ist durch den »Helden« Bischoff, der in Wagnerrollen am bedeutendsten ist, durch den begabten jungen Liszewski, der aus einer Maschinenfabrik den Weg auf die Bretter gefunden hat, endlich durch Julius von Scheidt, dem die Gesangs- sowie die etwas humoristisch gefärbten Partien am besten liegen, bestens besetzt. Als seriöser, neuerdings auch ein wenig Charakter-Baß (Mephisto) wirkt der stimmlich sehr begabte Bauer, der durch mehrere tüchtige Kollegen unterstützt wird. Das Tenorbuffofach besitzt an dem jungen Kutzner eine vorzügliche Kraft, während der gesanglich tadellose Vanoni bemüht ist, die ihm noch mangelnde Routine im Spiel zu erwerben.

Jedenfalls verfügt Köln über eine Truppe, die auch die Besetzung kleinerer Rollen mit ersten Kräften und die Innehaltung einer hohen künstlerischen Rangstufe gestattet.

O. N.

Lemberg. Am 27. September 1902 wurde die Philharmonie eröffnet. Gegeben wurden 128 Konzerte, das Orchester zählte 65 Mitglieder. Zwei Kapellmeister waren tätig: Henryk Melcer-Szczawinski (Pole) und Ludwig Celansky (Böhme), Der größte Fehler des Unternehmens war die allzugroße Zahl der Vortragsstücke und der Konzerte und die dadurch bedingte mangelhafte Vorbereitung, die Vernachlässigung der Schulung des Orchesters im Stil und im Zusammenspiel — obwohl Richard Strauß, der hier seine Werke dirigierte, mir versicherte, das Material sei sehr gut. Das Unternehmen ward mehr theatermäßig als konzertartig geführt; doch tragen die Dirigenten keine Schuld. — Herr Melcer-Szczawinski dirigierte die Symphonien von Beethoven (I—VIII), Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, symphonische Dichtungen von Liszt (»Orpheus«), Saint-Saëns, Ouvertüren von Schumann, Berlioz, Moniuszko und Svendsen. Unter seiner Leitung erlebten wir die stilgerechte Aufführung der klassischen Symphonien; mit großem Ernst, mit Ruhe und edler Begeisterung wußte er das Orchester zu seinen Ideen zu zwingen und damit eroberte er sich den echtesten Beifall. Er bewies sich als einer der besten polnischen Dirigenten. (Von Melcer als Komponist wird später die Rede sein.) Es ist nicht seine Schuld, daß ihn verschiedene von ihm unabhängige Störungen auf Schritt und Tritt begleiteten. — Herr Celansky dirigierte fast ausschließlich mo-

derne Werke. Als Interpret der Ouvertüren Beethoven's zeigte er sich ohne Pietät, Verständnis und Stilkenntnis. Auch entstellt fielen aus: »Phantastische« von Berlioz, »Dritte« von Bruckner, Meistersinger-Ouvertüre und Tristan-Vorspiel. Mit dem Dirigieren der modernsten Werke (»Impressions d'Italie« von Charpentier, »Waldwanderung« von Blech, »Ländliche Hochzeit« Goldmark's, »Maria Stuart« Nicodé's, »Lear« und »Gefilde der Seligen« Weingartner's, Werke von Cajanus und Sibelius) konnte er kein dauerndes Interesse erwecken. Doch gelang es ihm die Gunst des Publikums mit der Leitung der slavischen Musik, insbesondere der Tschaikowsky'schen Werke, zu erobern. Freilich haben hier die Werke selbst an sich viel dazu beigetragen. Herr Celansky wußte solche Werke zu bieten, welche anziehende und schöne Melodien neben pikanter Instrumentation besaßen, gab den Streichern oder den Bläsern aufmunternde Zeichen — und so gefiel dem Publikum das Stück und der Leitende durch interessante Bewegungen. Tschaikowsky'sche Werke wurden neben Wagner am meisten gespielt (»Pathetische«, »Fünfte«, Orchestersuiten, Ouvertüren, symphonische Dichtungen, auch Opernarien). Die russische Musik war durch Borodin, Liadow, Rimsky-Korsakow und Tanejew vertreten. Die russischen Werke, in denen die volkstümlichen Motive im berlioz-artigen Gewande aufgeputzt sind, waren für das Publikum sehr anziehend. Fein und überzeugend führte Herr Celansky die Werke seiner drei genialen Landsleute aus: Dvořak's »Aus der neuen Welt«, Smetana's Ouverturen und symphonische Dichtungen und Fibich's »Abends«. In den Suiten Bizet's, Massenet's, Grieg's und mit den Stücken Delibes' und Lalo's war die leichtere Kost vertreten. Drei Wagnerabende, in denen die Bruchstücke des »Ringes« vorgetragen wurden, gelangen ziemlich gut, aber die Solisten (außer Bandrowski und Frau Heller) hatten keinen Begriff von der Wagner'schen Kunst.

Zweimal dirigierte (ohne ernsten Erfolg) Ruggiero Leoncavallo seine Symphonie »Seraphitus-Seraphita« und Opernarien. Außer den süßen und populären Melodien hat uns alles kalt gelassen. Leoncavallo beherrscht weder den symphonischen Stil noch die Kunst des Dirigierens. — Sein Landsmann Perosi gab in der Philharmonie drei Konzerte, in denen seine Oratorien gespielt wurden. Allgemeine Anerkennung wurde dem jungen Abbé gespendet.

Am 5. Januar dirigierte Richard Strauß nach einmaliger Probe die »Fünfte« Beethoven's und seine Werke (»Tod und Verklärung«, »Don Juan« und die Liebesszene aus »Feuersnot«). Das Orchester bestand die Feuerprobe, vom Meister gemustert, der einen Lorbeerkranz zum Andenken an Polen erhielt. Als Einleitung des Strauß'schen Konzertes hielt Herr Musikschriftsteller Adolf Chybiński (aus Krakau, Schüler Sandberger's in München) die Vorlesung »R. Strauß und Programmmusik«[1]. — Im April dirigierte Gustav Mahler (zweimal) die Wagner'schen Ouvertüren (»Meistersinger«, »Tristan«, »Tannhäuser«), Beethoven's »Egmont« und »Leonore«, einige Berlioz'sche Werke und seine I. Symphonie. Gegen Strauß und Mahler als Komponisten zeigte sich die offizielle Lemberger Kritik engherzig und geradezu anmaßend, beim auserlesenen Publikum fand Strauß triumphale Aufnahme. Dreizehnmal wurde nach seinem Konzerte »Tod und Verklärung« unter Celansky gespielt. Die Rezensenten sahen in Mahler und Strauß nur die Meister des Dirigierens. — Henryk Melcer-Szczawinski veranstaltete (17. Dezember 1902) in der Philharmonie seinen Komponistenabend. Melcer ist 1869 in Kalisch, Russisch-Polen, geboren, Schüler Noskowski's im Warschauer Konservatorium und Leschetitzky's in Wien; 1896—1898 Professor des Klavierspiels im Konservatorium zu Helsingfors, 1898—1899 in derselben Stellung zu Lemberg, 1899—1902 Direktor der »Musikgesellschaft« in Lodz, 1902—1903 Dirigent der Lemberger Philharmonie, September 1903 an das Konservatorium in Wien zur Leitung der höheren Klassen für Klavierspiel berufen. Melcer ist einer der bedeutendsten polnischen Komponisten, Dirigenten, Pianisten und Pädagogen. Seine Werke: zwei Klavierkonzerte, 1895 und 1898 in Berlin und Leipzig mit erstem Preise ausgezeichnet, eine Symphonie (in Wien, Lem-

---

1) Auszug aus der größeren Abhandlung »Die moderne Musik und Musikkultur in Deutschland«.

berg und Warschau aufgeführt), Klaviertrio, Balladen für Chor, Soli und Orchester, Klavierstücke, Violinsonate und zwei Musikdramen »Maria« (für Warschau und Lemberg zur Aufführung bestimmt) und »Protesilas und Laodamia«. Melcer's Leistungen umfassen nur größere Formen; das spezifisch volkstümliche berührt ihn nur so leise, wie zum Beispiel die Präludien Chopin's. Erhabene Leidenschaft und reflektierende Fröhlichkeit, doch immer mit melancholischer Grundlage, bilden seinen Weg zum Drama! Ein Kritiker nannte Melcer's Werke mit Recht die hohen Gipfel, welche trotz Sonnenfreude mit Nebeln bedeckt sind. Meiner Ansicht nach gehören seine Werke zum Schönsten in der Musikliteratur in Polen nach Chopin. Manchmal ragt aus seinen Tondichtungen etwas wie eine drohende Faust, aber niemals findet man bei ihm eine Kraftmeierei. Die ganze Force Melcer's beruht in den Musikdramen. Als Klavierspieler ist Melcer auch in Deutschland (Berlin, Leipzig und Dresden) bekannt. — Mieczyslaw Karlowicz, der den Berlinern aus einem Philharmoniekonzerte bekannt ist, gab in Lemberg einen Kompositionsabend; er dirigierte seine Symphonie »Renaissance«. Neben Melcer's Symphonie ist es das bedeutendste symphonische Werk der polnischen Musik aus den letzten Jahren. Karlowicz (geboren 1876, Schüler von Barcewicz und Noskowski in Warschau und H. Urban's und O. Fleischer's in Berlin) wandelt in modernen Fußstapfen. Seine melodische Satzkunst erinnert an Tschaikowsky, ist aber durchaus originell; dasselbe kann man von seinem schwungvollen Violinkonzerte sagen. Den guten dramatischen Stil entfaltet er in dem symphonischen Prologe zu »Bianca da Molena«. Melcer spielte in demselben Konzerte seine Klaviersonate. Die Lieder verraten den echtesten Dramatiker. — Was andere polnische Komponisten betrifft, kann man noch Stojowski, Paderewski, Noskowski, Zeleński, Piniński, Gall und Niewiadomski besonders nennen. — Stojowski spielte seine »polnische Phantasie« für Klavier und Orchester. Warum sie polnisch ist, das läßt sich nicht leicht beweisen. Einige melodische Züge sind polnisch ihrem Rhythmus nach. Stojowski ist der Chopinianer par excellence, aber seine Werke leiden trotz schöner Empfindung an der harmonischen Überladung, die besonders stark hervortritt, wenn man seine Klavierwerke betrachtet. Nirgends findet man aber das Rohe und Unbändige der russischen Komponisten. Stojowski'sche Instrumentation erinnert an Massenet. Seine Symphonie D-moll, von Nikisch in der letzten Saison im Leipziger Gewandhaus aufgeführt, besitzt ein reizendes Scherzo. Aber andere Teile verraten keine besonders starke Empfindung, obwohl die thematische Arbeit ziemlich interessant ist. — Der Feuergeist und Kraftmeier Paderewski war mit Bruchstücken »Manru's« vertreten. Seine Tatra-Tänze wecken immer im Publikum enthusiastische Aufnahme. — Noskowski's symphonische Dichtung »Die Steppe« macht einen durchaus sympathischen Eindruck durch die Wahrheit des Ausdruckes, sie ist selbständiger als seine andere symphonische Dichtung »Das Meerauge« (im Tatra-Gebirge), welche stark die Mendelssohn'schen Töne anschlägt; in dem letztgenannten Werke erscheint Noskowski als ein ins Polnische übersetzter Gade. »Die Steppe« Noskowski's erinnert auch unwillkürlich ihrer inneren Handlung nach an die gleichnamige Tondichtung Borodin's; nur ist Borodin viel interessanter. — Zeleński's Ouvertüre »Im Tatra-Gebirge« besitzt manches Edle, aber keine Naturwahrheit, keine dem Titel entsprechenden Stimmungen. Steife Fugen und trockene Verarbeitung der Themen sind nicht im Stande, dem Wollen genug zu tun. Die »Arbeit« wird am Ende langweilig, besonders wegen der einfachen und vielsätzigen Sequenzen. Auch die Instrumentation verrät kein großes Können. — Graf Leo Piniński trat mit reizenden Suiten *all' antico* hervor. — Gesungen wurden auch die Lieder Niewiadomski's und Gall's. Niewiadomski schreibt Lieder, welche auf dem volkstümlichen Boden ruhen; sie besitzen viel Leben und Anmut, überschreiten aber den Salonrahmen nicht. Niewiadomski übersetzte in letzter Zeit die Abhandlung Hanslick's »Vom Musikalisch-Schönen« ins Polnische. Bei den Liedern Gall's, der ein guter Harmonist ist, kann man die Einflüsse der polnischen, italienischen und skandinavischen Volkslieder spüren. Seine Lieder sind fast stimmungslos-herb oder süßlich, sie bieten dem Hörer nur den Sinnenreiz! Gall leitet in Lemberg einen Gesangverein »Echo«, der seine Lieder vorträgt. — Von den Solisten, welche in der

Philharmonie auftraten, sind aufzuzählen: Bandrowski, Bellincioni, Bonci, Selma Kurz, Naval; Bloomfield-Zeisler, Carreño, Godowski, B. Marx, J. Hofman, Melcer, Rosenthal, Sliwiński, Stojowski; Argiewicz, Barcewicz, Burmester, Hubermann, Kocian, Kubelik, Ondriczek, Sarasate, Sauret. — Die Lemberger »Musikgesellschaft« gab einige Konzerte, in denen auch die »Antigone« von Mendelssohn und »Die Wüste« von Félicien David unter der Leitung des Konservatoriums-Direktors Mieczyslaw Soltys aufgeführt wurden. — Im Stadttheater wurden Weber's »Freischütz« und Puccini's »Bohême« neu inszeniert aufgeführt. Das Opernorchester dirigiert Herr Spetrino sehr tüchtig. A. Ch.

Paris. La vie musicale est encore presque totalement suspendue à Paris jusque vers le mois de novembre. L'Opéra, qui reste ouvert tout l'été, sans risquer aucune nouveauté bien entendu, a fait de bonnes recettes, grâce au mauvais temps, tout en maintenant son sempiternel répertoire: Faust, les Huguenots, Samson et Dalila, Lohengrin, etc. Un ténor, dont on dit beaucoup de bien, Scaramberg, y a débuté récemment. Pour l'hiver prochain, on annonce Tristan et Isolde.

L'Opéra-Comique, dont le «plan» n'est pas encore connu, a fait sa réouverture, selon la coutume, le 1er septembre. Il compte maintenant, parmi ses Kapellmeister, M. Alfred Bruneau, le compositeur de Messidor et de l'Ouragan.

Un théâtre lyrique, auquel on ne peut que souhaiter plus longue existence qu'à ses prédécesseurs, s'ouvrira au milieu d'octobre au théâtre municipal de la Gaîté, salle judicieusement choisie, consacrée jusqu'ici presque exclusivement aux pièces à spectacle et aux féeries et qui, par dimensions, se prête fort bien à l'exécution des opéras. Malheureusement, la haute direction artistique de cette entreprise me paraît bien peu fixée sur son programme. On annonce, comme pièce de début .... la Juive! On projette ensuite la mise en scène d'une nouveauté, la Flamenca, partition de M. Lucien Lambert.

Les Concerts-Colonne et les Concerts-Lamoureux (direction Camille Chevillard) annoncent tous deux leur réouverture pour le 18 octobre. Au Châtelet, M. Colonne, qui s'est adjoint comme sous-chef M. Gabriel Pierné, consacrera un grand nombre de séances à un Cycle-Berlioz, comprenant entre autres: Roméo et Juliette, l'Enfance du Christ, le Requiem, la Damnation de Faust, la Symphonie fantastique, Lélio, Harold en Italie; de Beethoven, il donnera la IXe Symphonie; de Charpentier, la Vie du Poète; de Schumann, Manfred; puis des ouvrages de César Franck, Augusta Holmes, Edouard Lalo, Saint-Saëns, Vincent d'Indy; Claude Debussy, Gabriel Fauré, Massenet, Max d'Ollone, Widor, Glazounoff, Paderewski etc. Parmi les artistes engagés, on signale: MM. Van Dyck, Saléza, Diémer, Pugno, Philipp, Risler; Mmes Carreño, Félia Litwine, Schumann-Heink etc.

Dans la Revue d'art dramatique du 15 juillet dernier, M. A. M. Gossez de *Lille*, donne un historique des concerts dans cette ville qu'on me permettra de résumer brièvement. Comme Paris, avec son Concert spirituel, comme en province, un certain nombre de villes, *Lille* eut, au XVIIIe siècle, son «concert». De 1730 à 1780, le «magistrat» de la capitale flamande offrait ses auspices aux amateurs et artistes de la commune. On y joua et chanta, comme partout, des fragments de Lulli, Desmarets, Destouches, Rameau, de Lalande, etc. En 1780, M. Fages obtint le privilège pour les spectacles. Des amateurs l'aidèrent à fonder pour développer le goût de la musique, le Concert de MM. les abonnés. Combien vécut-il d'années? . . .

Au XIXe siècle, de 1827 à 1870, un chef d'orchestre-compositeur, Ad. Vogel, forma la Société de MM. les Amateurs le musique, qui exécutait des symphonies, des chœurs etc.

Cinq ans plus tard, l'Association lilloise donnait des «séances de musique et de littérature». Une section philharmonique s'en détacha, dirigée d'abord par M. Knorr père, puis, vers 1858, par le violoniste Paul Martin. De cette société sortirent les Concerts populaires, sous la même direction; ces concerts devinrent comme une sorte d'annexe du Conservatoire lillois, subventionnée et quasi-officielle.

La Société de musique actuelle, dirigée par M. Auguste Maquet est issue. comme ses aînées. de réunions d'amateurs. Elle n'a guère pris son essor qu'en

1901-1902; cette année 1902-1903, elle a fait entendre à Lille, le Roméo et Juliette de Berlioz, le Psaume XIII de Liszt, la troisième partie du Faust de Schumann; elle a donné des concerts d'orchestre avec MM. Pugno, Jacques Thibaut, Pablo Casals, Ferruccio Busoni, et des séances de musique de chambre avec MM. Fauré et Viardot, les quatuors Parent et Hayot. J.-G. P.

Conservatoire de Paris. Voici la liste les principaux lauréats des derniers concours publics du Conservatoire, décernés en juillet dernier.

Le grand prix de Rome est échu à M. Raoul Louis Laparra, né à Bordeaux le 13 mai 1876, élève de M. Gabriel Fauré. Le deuxième second (*sic*) grand prix a été décerné à M. Raymond-Jean Pech, né à Valenciennes, le 4 février 1876, élève de M. Charles Lenepveu. Une mention honorable a été accordée à M. Paul Marie Pierné, né à Metz, le 30 juin 1874, élève du même professeur.

Le premier prix d'*opéra* a été décerné à Mlle Borgo; les deuxièmes à MM. Morati, Devriès, et Mlle Blot, Vix et Foreau. Les premiers prix d'*opéra comique* à M. Casella, et à Mlle Foreau; les deuxièmes à M. Chevallier et Mlle Duchêne. Pour le *chant* premiers prix: MM. Levison et Devriès; Mlles Tapponnier, Guionie et Vergonnet; deuxièmes prix: MM. Simart, Lafont; Mlles Foreau et Duchêne.

Instruments à cordes. Contrebasse: deuxième prix, M. Simonot; Alto: deuxième prix, M. René Pollain; violoncelle: premier prix, Mlle Reboul, MM. Marcel Casadesus et Mlle Ritsch; deuxième prix, M. Drœghmans; violon: premiers prix, Mlle Réol, M. Arthur, Mlle Schuck, Ippmann, M. Courret; deuxièmes prix, M. Mendels, Elcus, Mlle Gadefrey, M. Hewitt, Harpe: premiers prix, Mlles Pestre et Meunier; deuxième, Mlle Macler.

Piano: premiers prix MM. Batalla et Borchard, Mlles Déhelly, Roger, Merlin et Atoch; deuxième, M. Amour, Mlles Neyrac, Schultz et Kastler.

Instruments à vent: Flûte: premiers prix MM. Gardon et Delangle; deuxièmes, MM. Puyans, Bouillard et Grisard; hautbois; premier prix, M. Mercier; deuxième, M. Balout; Clarinette: premiers prix, MM. Loterie et Payan; deuxièmes, MM. Bineaux, Hamelin et Perier; Basson: premier prix, M. Barboul; deuxième, M. Henon; cor: premiers prix, MM. Catel et Alphonse; cornet à piston; M. Badraux; trompette: premiers prix, MM. Godebert, Allard et Beligne; trombone: premiers prix, MM Adam et Job; deuxièmes, MM. Rochut et Dumont. J.-G. P.

Prag. Seit dem letzten Berichtsmonat ist im Personenstand unserer Opernbühne eine Reihe von Veränderungen vor sich gegangen, über deren Wirkung auf den Spielplan wir noch nicht im klaren sind. Kapellmeister Josef Stransky ist nach einer fünfjährigen Dirigententätigkeit in Prag ans Hamburger Stadttheater gegangen und hat sich dort nach der strengen Prager Schule, wie Hamburger Blätter konstatieren, mit Fidelio glänzend eingeführt. Nach Hamburg ist auch unsere Primadonna Frau Claus-Fränkel übergesiedelt. Frau Hubenia ging an die frühere Stätte ihres Wirkens, nach Bremen, zurück, und unsern Heldentenor Wilhelm Elsner hat der unerbittliche Tod plötzlich dahingerafft. Im jugendlichen Alter von 33 Jahren starb der ausgesprochene Liebling des Publikums, und die Anteilnahme an seiner Beerdigung drückte beredter als jeder noch so warme Nachruf aus, was er uns war und was wir an ihm verloren haben. Die Lücke, die er zurückgelassen, ist noch nicht ausgefüllt, und so haben wir für die nächsten Wochen einer Reihe von Engagements-Gastspielen entgegenzusehen. Ins Ensemble neu eingetreten sind Frau Kutschera de Nys, Fräulein Langen von Langendorff, Fräulein Henny Diema, und Frau Fischer-Frey. Den Nachweis ihrer Eignung werden sie schon bald erbringen können. Die Vorsaison eilt ihrem Ende zu, und mit der ersten Novität beginnt die eigentliche Saison ihre Herrschaft, die nach den ausgegebenen Ankündigungen und Bulletins manchen genußreichen Abend in Aussicht stellt. E. Ry.

Vorlesungen über Musik.

Vorlesungen über Musikwissenschaft an den Universitäten Deutschlands, Österreichs und der Schweiz.

Basel. Privatdozent Dr. K. Nef: Über die Geschichte der Musik, 1 Stunde wöchentlich. Musikgeschichtliche Übungen (Kirchenlied), 1 Stunde.

Berlin. ao. Professor Dr. O. Fleischer: Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, 3 St. Geschichte der Notenschrift, 1 St. Musikwissenschaftliche Übungen im Königlichen Instrumentenmuseum, 2 St. — Privatdozent Dr. M. Friedländer: Allgemeine Geschichte der neueren Musik, 2 St. Mozart, 1 St. Musikwissenschaftliche Übungen, 2 St. — Privatdozent Dr. J. Wolf: Evangelische Choralkunde (für Theologen), 1 St.

Bern. Professor der Theologie Dr. A. Thürlings: Liturgisch-musikwissenschaftliche Übungen, 2 St.

Halle. Privatdozent Dr. H. Abert: C. M. von Weber und Richard Wagner, 2 St. Geschichte der protestantischen Kirchenmusik, 1 St.

Heidelberg. ao. Professor Dr. Ph. Wolfrum: Evangelisches Kirchenlied in musikalischer Beziehung, besonders des 16. Jahrhunderts, 1 St.

Leipzig. ao. Professor Dr. H. Kretzschmar, Geschichte der Oper, 4. St. Musikwissenschaftliche Übungen, 2 St. Liturgische Übungen, 1 St. — ao. Professor Dr. H. Riemann: Geschichte der Instrumentalmusik im 17. und 18. Jahrhundert, 2 St. Harmonielehre, 1 St. Kontrapunkt, 1 St. Historische Kammermusik-Übungen, 2 St. — ao. Professor Dr. H. Prüfer: Ludwig van Beethoven, 1 St. Richard Wagner im Zusammenhang mit der Kunst- und Weltanschauung des 18. und 19. Jahrhunderts, 1 St. Musikwissenschaftliche Übungen, 2 St.

Prag. ao. Professor Dr. H. Rietsch: Die Theorien vom Ursprung der Musik, 1 St. Franz Schubert und das Deutsche Lied des 19. Jahrhunderts, 2 St. Musikwissenschaftliche Übungen, 1½ St.

Rostock. ao. Professor Dr. A. Thierfelder: Musikreste des klassischen Altertums, 1 St. Geschichte der Liturgie in musikalischer Beziehung, 1 St. (Dazu Theorie und praktische Musikübungen.)

Straßburg. o. Professor Dr. Jacobsthal: Geschichte der Musik vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, 2 St. Übungen in der musikalischen Komposition. Leitung des akademischen Gesangvereins, 2 St.

Wien. o. Professor Dr. G. Adler: Rich. Wagner, 1 St. Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, 2 St. Übungen im musikhistorischen Institut. — ao. Professor Dr. M. Dietz: Das Tondrama von seiner Entstehung bis zur Neuzeit (mit vielen Musikbeispielen), 2 St. Ästhetische Untersuchungen auf dem Gebiete der neueren Instrumentalmusik (mit Musikbeispielen und Formanalysen), 1 St. — Privatdozent Dr. R. Wallaschek: Psychologische Prinzipien des Musikunterrichtes, 2 St.

Darmstadt (Technische Hochschule). Privatdozent Dr. W. Nagel: Geschichte der Musik von dem Beginne der christlichen Zeitrechnung an bis auf Beethoven. Die geschichtliche Entwicklung der Klaviermusik. Die Formen des Kanons und der Fuge (dazu praktische Musiklehre).

Außerdem werden Vorlesungen über Musiktheorie und praktische Musikübungen von Universitäts-Musikdirektoren oder Musiklehrern abgehalten an den Universitäten: Bern (Heß-Rüetschi), Bonn (Wolff), Breslau (Bohn und Filke), Freiburg i. Br. (Hoppe), Gießen (Trautmann), Göttingen (Freiberg), Greifswald (Reinbrecht), Jena (Naumann), Kiel (Stange), Königsberg i. Pr. (Brode und Bernecker), Leipzig (Zöllner), Marburg (Jenner), Prag (Schneider), Tübingen (Kauffmann), Wien (Weinwurm und Grädener).

Gänzlich ohne eigene amtliche Fürsorge für die Musik in wissenschaftlicher oder praktischer Hinsicht sind die Universitäten: Erlangen, Graz, Innsbruck, Mün-

ster, Würzburg und sämtliche übrigen Hochschulen mit Ausnahme der Technischen Hochschule in Darmstadt.

Am besten versorgt in musikalischer Hinsicht ist die Universität Wien mit einem ordentlichen Professor der Musikwissenschaft, einem außerordentlichen Professor, einem Privatdozenten, einem Universitäts-Musikdirektor und einem Musiklehrer. Hier steht den Studenten außerdem ein musikhistorisches Institut mit einem zu strengen musikwissenschaftlichen Studien unerläßlichen Apparat an Literatur und Musikalien zur Verfügung. Außer Wien hat nur noch Straßburg eine (wohl nicht etatsmäßige) ordentliche Professur für Musikwissenschaft. Es folgt sodann die Universität Leipzig mit drei außerordentlichen Professoren und einem Universitäts-Musikdirektor, weit danach erst die Universität der deutschen Reichshauptstadt Berlin mit einem außerordentlichen Professor und zwei Privatdozenten, München mit einem außerordentlichen Professor und einem Privatdozenten, Prag mit einem außerordentlichen Professor und einem Musiklehrer, Heidelberg und Rostock mit je einem außerordentlichen Professor, und schließlich Basel und Halle mit je einem Privatdozenten. An allen übrigen Universitäten hat die Musikwissenschaft keine Vertretung. Somit gibt es an den zirka 30 deutschen Universitäten überhaupt nur im Ganzen zwei ordentliche Professoren und acht außerordentliche Professoren, von denen wohl auch nicht alle etatsmäßig angestellt sind.

Notizen.

Berlin. Frau Emilie Welti-Herzog, die bekannte Sängerin an unserer Hofoper, wurde an Stelle der verstorbenen Professorin Frau Schultzen-v. Asten als erste Gesangsmeisterin an die Königliche Hochschule für Musik in Berlin berufen und wird ihre Lehrtätigkeit an diesem Institut, neben ihrer künstlerischen Tätigkeit an der Oper, im Herbst beginnen.

Genf. Für November 1903 ist hier ein *Saint-Saëns-Fest* in Aussicht genommen. Es sollen die Opern »Heinrich VIII.«, »Samson und Dalila« und »Phryné«, ferner eine Reihe größerer Konzertwerke in mustergiltiger Weise aufgeführt werden. De Komponist hat sein Erscheinen zugesagt.

Neapel. Die Direktion des *Konservatoriums für Musik* hat für italienische Tonsetzer, die das 30. Lebensjahr noch nicht überschritten haben, folgende *Preisausschreiben* erlassen: Für eine Ballade für Chor, Soli, Dialog und Orchester zu Versen einer Dichtung von Giov. Prati: »Convegno degli spiriti«. Preis 600 Lire. Ferner je 300 Lire für einen vierstimmigen Chor und ein Streichquartett, für ein Agnus dei und ein Trio, für ein Sanctus und eine Sonate. Die Arbeiten müssen bis 30. Juni 1904 eingereicht werden. Nähere Bedingungen erfahren die Preisbewerber durch das Sekretariat des Konservatoriums in Neapel.

Paris. Une communication d'**Eisenach**, dans le dernier Bulletin de l'I.M.G. (Septembre 1903, page 737, Notizen), donnerait à entendre que la bibliothèque de Grenoble possède *«die erste Niederschrift von «Tristan und Isolde», die Wagner einst seinem Freunde Hektor Berlioz zusandte»*. Je crois devoir rectifier ainsi cette information. La bibliothèque de Grenoble possède de Wagner un billet autographe adressé à Berlioz en même temps qu'une partition de *Tristan*, dont voici le texte:

R W

Cher Berlioz

Je suis ravi de vous pouvoir offrir le premier exemplaire de mon Tristan. Acceptez le et gardez le d'amitié pour moi

à vous

21 Janvier 60. Richard Wagner.

(Notre collègue, M. Julien Tiersot, qui en a eu connaissance, comme moi, lors de son récent séjour à Grenoble, en a donné le texte dans le Temps du 13 août.)

Quant à la partition annoncée par ce billet, elle fait partie aujourd'hui des collections de la Bibliothèque Nationale (réserve), à laquelle elle a été léguée, avec les partitions autographes de l'Alceste de Gluck et de l'Enfance du Christ de Berlioz, par Mlle Fanny Pelletan. Ce précieux exemplaire porte la dédicace suivante:

«Au grand et cher auteur de Roméo et Juliette, l'auteur reconnaissant de Tristan et Isolde.»

(Ce renseignement se trouve in Alfred Ernst, L'Œuvre dramatique de Berlioz, p. 105-106.)

Qu'on remarque bien la date à laquelle Wagner dédie sa partition à Berlioz. C'est le 21 janvier 1860; quatre jours après il donnait, au Théâtre-Italien, le premier de ses trois concerts qui devaient éveiller la curiosité, sinon la bienveillance, des dilettantes parisiens à l'égard du Tannhäuser. L'article de Berlioz dans le Journal des Débats (9 février) et la réplique que lui donna à Wagner dans le même journal (le 22) marquèrent la fin des relations amicales entre les deux grands maîtres et le début d'une hostilité, de la part de Berlioz, qui ne s'éteignit qu'avec sa vie.

J.-G. P.

Rom. Hiesigen Tageszeitungen zufolge soll *Papst Pius X.* an den Redakteur der römischen »Rassegno Gregoriano« einen Brief gerichtet haben, in welchem er sich über die unabwendbare Notwendigkeit einer durchgreifenden *Reform der katholischen Kirchenmusik* ausläßt.

* * *

Hermann Zumpe †. Am 4. August ist Generalmusikdirektor Hermann Zumpe zu München ganz unerwartet am Herzschlag verschieden. Zumpe, der im 53. Lebensjahre stand, war ursprünglich Lehrer gewesen, entsagte jedoch bald diesem Berufe ganz, um Musik zu studieren. 1873—1876 hielt er sich als »musikalischer Adjutant« bei Wagner in Bayreuth auf, war dann an verschiedenen Bühnen: Hamburg, Frankfurt, Stuttgart, dann zwei Jahre in München als Dirigent der Kaimkonzerte, hierauf vier Jahre in Schwerin tätig, bis ihn 1901 die Leitung der Münchner Hofbühne als führenden Kapellmeister (1902 wurde er Genernalmusikdirektor) berief. Hier richtete er mit Possart zusammen sein Hauptaugenmerk auf das Prinzregenten-Theater, dessen Emporblühen seiner Initiative viel mitzuverdanken hat. Zumpe stand im Zenit seines Ruhmes, als ihn der Tod so plötzlich abrief; sein Name war jedoch schon seit gut einem Jahrzehnt sehr bekannt, auch war er einer der ersten deutschen Kapellmeister, die im Ausland, namentlich Spanien, früh berühmt wurden. Als Komponist war er ebenfalls tätig: eine Jugendarbeit, die Operette »Farinelli«, wurde viel aufgeführt, zahlreiche Lieder zeigen ihn als geistreichen Beherrscher dieser Form, eine Oper soll sich bis auf die Instrumentation fertig im Nachlaß befinden. Doch war der reproduktive Künstler in ihm stets der größere: seine Direktion Wagner'scher Werke, des Ringes namentlich (vergleiche letztes Heft des Jahrganges IV dieser Zeitschrift), war hervorragend zu nennen. Es wird der Münchner Bühne kaum möglich sein, zurzeit einen vollgültigen Ersatz für ihn zu schaffen.

Kritische Bücherschau

der neu-erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Referenten: Geo. Beckett, Charles Maclean, C. H. Richter, W. Barclay Squire, J. Wolf.

Airn, Yrjö. The Origins of Art. A Psychological and Sociological Inquiry. London, Macmillan. 1902. Royal 8vo. pp. 331.

The general art-impulse is: — to give information, that is to widen our knowledge of nature and life; to propitiate, that is to flatter our senses by the display of beauty; to stimulate, that is to heighten our vital energy and thus make life easier to live and life's work easier to perform; to work magic, that is to produce an illusion of reality capable of leading to a confusion between the subjective and the objective world. But quâ the individual in the above scheme, there is also the natural tendency of every feeling state to manifest itself externally. Then such an exteriorization of feeling-state acts to awaken similar feelings in other human beings who perceive the manifestation, and this in turn re-acts on the original producer. Present author is Lecturer on Aesthetic and Modern Literature in the University of Finland, Helsingfors. Book written in English; this is not as a whole an English translation. Parts however already appeared in Swedish, in the author's "Förstudier till en konstfilosofi", Helsingfors, 1896; the same being summarized in "Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane", Band XVI, pp. 233—235. Present book has immensely long list of authorities quoted, and 2 indexes of Authors and Subjects.

G. B.

Benson, E. F. The Valkyries. Romance founded on Wagner's Opera. London, Dean and Son, 1903. pp. 259, Crown 8vo.

Charles Lamb (1775—1834), the East India Office accountant, was a gifted occasional angler in the lake of literature, but cannot be credited with consummate taste. In his "Tales from Shakespeare, for the use of Young People" (written with his sister), he set the fashion of a certain method and style. Shakespeare's poetic plays that is to say turned into prose abstract tales, and the style an antique-imitation, rather simpering, supposed to suit children. Since then, expansion has been substituted for abstract, antique-imitation has become a highly aggravated artificiality, and the omnivorous circulating-library woman-audience has been aimed at instead of child-audience. Here for instance Wagner's few pages of tersest Runic rhymes are watered to 259 pages of prose, and the style is mock-sentimental. The task, doubtless prescribed to author, is unworthy of a clever man, (born 1867, educated at Marlborough and King's, Cambridge). Moreover that part of the legend which revolts modern feeling, and was glozed over by W., is here dragged into sunlight. The illustrations by T. Noyes Lewis are indifferent. Publishers design further Romances "founded on the themes of the grand operas".

C. M.

Encyclopaedia Britannica, Vols. VIII—XI (Q—Z etc.) of New Volumes. Edinburgh and London, Adam and Charles Black; London, "The Times", Printing House Square. 1903. About pp. 800 each, Demy 4to. $10^3/_4' \times 8^1/_2'$.

The first 7 of these "New Volumes", or Supplement, were reviewed at IV, 219. Ranged with the 24 old (1875—1889) these make vols. XXV—XXXV of the entire series. The last volume but one is Maps, the last is the General Index. — It was indicated at IV, 219 (while giving all honour to the execution); that the plan of a monster supplement nearly equal to half of the original was in itself dangerous; that the inconvenience of use was indefinitely increased by the fact of laborious comparison being necessary to tell whether what was in the new volumes was (a) a bringing forward and repetition of old articles with modifications so as to make them up to date, or (b) articles supplementary to articles of same title in old, or (c) new articles on new titles; and that the promised Index alone could help to bind the whole together. The Index now to hand is for itself excellent; terse, pithy, and without any complication of artificial groupings. But the whole work being thus at length

in one view, it must be stated positively that even the best Index cannot remedy so faulty a design. A slight alleviation might have been made, as before said, by prefixing signs to articles of the new volumes, to distinguish them into the cases "a", "b", "c", above-quoted; but this has not been done. The whole object of encyclopaedic work is to present information under *one* alphabetical view. To ask the reader to compare in numberless cases two articles on same title is to produce an intellectual astigmatism, and the ordinary brain refuses to work. It is a pity that the desire to get rid of an old stock has induced this portentous literary miscalculation. — Since last review (January, 1903) measures of advertising already unprecedented here in magnitude, have been followed by devices for securing sales which need not be particularized but are distinctly reprehensible in a great scientific undertaking. A very clever skit on the same, in two parts, has made the whole of London merry. — The new 10 volumes contain 10,000 articles by 1000 contributors, 2500 new maps, plates, portraits and other illustrations; in all about 7000 new pages. The new volumes are specially strong in biography. — The 124 maps in New Volume X (XXXIV of whole series) are admirably conceived and beautifully engraved. There are 495 pages of special map-index in same volume, with 250,000 entries. This includes alternative spellings, and a great number of ancient or absolete names cross-referenced. Most published maps are indexed by exact latitude and longitude. Some by mixture of that, and mileage distance from recognizable points. These are indexed wholly on the block system. That is to say, a block is the space between intersecting lines of parallel (latitude) and meridian (longitude); the limiting boundaries may be several degrees, or one degree, or part of a degree. A place is only indexed as being contained in such and such a block. The "inset" maps are divided into imaginary squares formed by the lines of parallel and meridian of the main map extended across them. These arrangements could not be improved. But it must be noted that the slip-mountings being short in proportion to the great thickness of volume, and attached to a stiff back, the centre of each map is difficult of access. — New Volume XI (XXXV of whole series) is the great Index on the entire old and new volumes. It must contain not less than 700,000 entries; but this apparently carries forward all the 250,000 map-entries of previous volume. Curiously, the last 2 volumes are larger in size than the rest. — The twin great English literary labour of our day is the Dictionary of English National Biography; see "Biography" above. C. M.

Goschen, Viscount. Life and Times of Georg Joachim Göschen, Publisher and Printer of Leipzig. London, John Murray, 1903. 2 vols; illustrations 44; pp. 946. Demy 8vo.

Here in an English drawing-room are 42 vols. of noble "Cicero" and "Doppelcicero", C. M. Wieland's Sämtliche Werke, 1704–1797, illustrated by the exquisite engravings of H. Ramberg. This luxurious full-edition of "the apostle of moderation" was projected by the publisher G. J. Göschen (1752—1828), once the deserted orphan of Bremen, when in the height of his struggles for solvency. Such splendid risks are rare now. He began publishing in 1785, the year of watershed between Storm and strain and Classical fertility. He worked for the honour of his country, — and to fight the pirate publisher (Nachdrucker). He was the intimate friend of many artists and musicians. His son was Wilhelm Heinrich Göschen, merchant in Bremen and London, the friend of Weber. His grandson was of the same name, born 1831, a naturalized Englishman, Rugby, Oriel, 1st class in Greats, partner in Frühling and Göschen, merchants of Austin Friars for some 12 years till about 1866; then living on his means he became a Parliamentarian, Liberal with Gladstone, since then Conservative with Salisbury. Made a peer, 1900. In fact he was able to revert to the original instincts of his family, who were all Civil Servants or of the Learned Professions. He criticizes his grandfather with great detachment. The whole belongs to the highest class of biography, and is an absorbing vivid picture of literary and artistic Leipzig of the period. C. M.

Growall and **Eames.** Three Centuries of English Book Trade Bibliography. London, Sampson Low, Marston and Co. New York, Dibdin Club. 1903. 21 sh. net.

Fuller title is: — Three Centuries of English Book Trade Bibliography: an Esssay on the Beginnings of Book Trade Bibliography since the introduction of Printing, and in England since 1595. By A. Growall, author of Book Trade in the United States in the XIXth Century. Also a list of the Catalogues, etc., published for the English Book Trade from 1595—1902, by Wilber-

force Eames, of the Lenox Library, New York. — First bibliography of book trade (international) was by G. Willer of Augsburg in 1564, continued by his family till 1627. Thus was founded the German Bookfair Catalogues. First English imitation was by Andrew Maunsell, in 1595. John Starkey began in 1668 the "Term" Catalogues, one for each Law-Term (in England, Hilary 11 to 31 January, Easter 15 April to 8 May, Trinity 22 May to 12 June, Michaelmas 2 to 25 November) lasting till 1709. The first exclusive book-auctioneering business was that of Samuel Baker, started in York Street, Covent Garden, 1744. This became Sotheby etc. William Bent published 16 Catalogues from 1779 to 1823. The same began the "Monthly Literary Advertiser" in 1802. The "Publisher's Circular" began 1837. — The present must be pronounced an invaluable history. Both authors are American. C. M.

Hinton, J. W. Organ Construction. 2nd edition. London, Weekes and Co. 1902. pp. 200. Crown 4to. 7/6.

First edition was reviewed at II, 448, and author dealt with at II, 442. Index is still insufficient, but scrutiny shows in 2nd edition large additions to text, several new full-sized plates and smaller illustrations interspersed therein, and 41 pages of new Appendix matter. Added matter chiefly treats of: — "Evolution of the Electric Organ"; "Temperament"; "The Euharmonic Organ" (Rev. G. Liston, 1817, built by Flight and Robson); "The Enharmonic Organ" (Gen. Perronet Thompson, 1834, 1851, and 1856, built by ditto); "Effects of Temperament upon the performance of pipes"; "Standards of Musical Pitch"; etc. First head is chief. — At Zeitschrift II, 442, "Notizen", was given a succinct history of English Organ building. It was shown there that Joseph Booth of Sheffield had in 1827 invented a crude pneumatic "puff-valve" or leverage-bellows under pallet, with key acting thereon through the means of a heavy-wind tubular connection; that Charles Spackmann Barker of Bath (1806—1879) had from 1832 onwards invented his improved heavy-wind leverage-bellows placed close to key, and acting to pallet in ordinary tracker-fashion; that Moitessier of Montpellier patented in 1835 a system whereby there was a main heavy-wind leverage-bellows close to key and minor similar leverage-bellows at pallet, and the 2 connected by tubular work, and applied this practically at La Dalbade in Toulouse in 1850; that Henry Willis applied such a system to St. Paul's in 1874. Author claims (apparently correctly) that he was the first to definitely point out to English readers Moitessier's share about tubular-pneumatic. The present reviewer repeats his opinion indicated at II, 445, that while the heavy-wind pneumatic lever at points of labour is the basis of all modern organ-building, the idea of covering the distance between such points by heavy wind in tubes is, however simplificatory in theory, a false principle in practice, and destructive to all art-sense; for there is a vena contracta for gases, and such action can never possibly be immediate. — It was shown in the history of English organ-building at II, 442, that Henry John Gauntlett of London (preceded certainly in idea by Froment and Stein in 1850) patented in 1852 an electro-magnetic connection from key acting clumsily direct on an armature under pallet; and that C. S. Barker in 1867 applied the principle at St. Augustin, Paris, interposing one of his pneumatic heavy-wind levers, and dispensing with strong magnet (Gauntlett had just proposed this, but saw it only dimly and did not patent it). Author in this edition shows the part taken herein by the organist Albert Péschard, who had already in 1861 partially introduced pneumatic levers cum electric connections at St. Pierre, Caen (p. 160—162), and who worked with Barker from that year till 1870, and especially at the St. Augustin organ 1864—1867. Thus, as stated in "Musical Standard", 23rd May 1891, the invention of electric cum pneumatic (usually called electric) action, is halved between a Frenchman and an Englishman. The builders Bryce son Bros. (II, 444) made the first complete electro-pneumatic patent in 1868, adding the pneumatic pallet. Reader will find in plates XI and XII, and at page 162, diagrams of all the principal "electric" actions; with which may be compared "English Mechanic and World of Science" for August and September 1896. — At page 190 is a new description of the Austin "Universal Air Chest" (Hartford, U. S. A.), wherein "bellows" all act within an enclosed chamber, direct on which stand pipes, and so smooth wind-supply; only one in England, at Rushden, Northamptonshire. — Present edition is almost a new book.

C. M.

Lussy, Mathis. L'anacrouse dans la musique moderne. Paris, Heugel & Cie., 1903.

Mathis Lussy, geboren in Stans (Schweiz) am 8. April 1828, von 1847—1900 in Paris, und seitdem in Montreux (Waadtland) lebend, hat sich durch seine hoch-

interessanten und absolut originellen Veröffentlichungen einen Weltruf erworben.

Seine Exercices de piano (1863), vom Schüler selbst zu komponieren und aufzuschreiben, sein Pupitre-exercices du pianiste, dann sein berühmtes Buch »Traité de l'expression musicale« (1873) in sechs französischen, einer deutschen, englischen und russischen Ausgabe, sein Hauptwerk »Le rhythme musical« und das jetzt völlig vergriffene merkwürdige Buch »Histoire de la notation musicale«, welches er im Verein mit E. David verfaßte, ein Werk, welches auf Kosten des französischen Staates gedruckt und vom Institut de France preisgekrönt wurde, — all diese Schriften, die eine wahre Literatur von Werken ähnlicher Tendenz und auch von Plagiaten hervorgerufen haben, würden genügen, um den Namen Mathis Lussy unsterblich zu machen.

Nun gibt uns der betagte Meister ein ganz bedeutendes, neues Werk, welches jetzt unter dem Titel »L'anacrouse dans la musique moderne« als erster Band seiner »Grammaire de l'exécution musicale« erscheint.

Dem Worte »Anacrouse« ist eine Popularität zu wünschen, wie es zum Beispiel das Wort »Synkope« genießt, welchem übrigens keine genaue, wirklich klassische Definition zuteil wurde. Anacrousis wird abgeleitet von dem griechischen »ana« = vor, auf, und »kruo« = ich schlage, und darf deutsch nicht etwa durch »Auftakt« wiedergegeben werden, weil alle Auftakte wohl Anakrusen, aber alle Anakrusen nicht immer Auftakte sind; denn die Anakrusis kann auf allen Zeiten und Zeitteilen beginnen mit Ausnahme des Anfangsiktus eines Rhythmus. Hans von Bülow, der ein großer Verehrer Lussy's war, sagte: »Die Anakrusis, welche wir empfanden, hat Lussy enthüllt und beschrieben; sie ist die Seele der Rhythmen und des musikalischen Vortrags.«

Wenn nun auch in den früheren Schriften Lussy's die Anakrusis beschrieben ist, so hat sich der immer weiter forschende scharfe Geist unseres Autors nicht mit dem damals Gesagten begnügt. Sein ganzer Sinn war Zeit seiner praktischen Lehrtätigkeit auf dieses rhythmische Wunder gelenkt und so ist es ihm geglückt, mehr als zwanzig verschiedene Arten der Anakrusis zu entdecken und genau zu klassifizieren. Man bedenke, daß zu diesen Beobachtungen nicht das geringste früher erworbene Material vorlag — es ist eben ein ganz neues Gebiet, welches auf die Metrik und Rhythmologie, auf den musikalischen Vortrag und die Notierung der existierenden und der noch im Schoße der Zukunft schlummernden Tonwerke ein neues, helles Licht wirft. Wie verjüngt gehen unsere Lieblingsmotive von Bach, Beethoven, Brahms aus der Taufe hervor, die ihnen die Lussy'schen Prinzipien geben, und besonders Mendelssohn, der geniale Tondichter, dessen rhythmische Schreibart indeß oft unüberlegt zu sein scheint, Mendelssohn kommt erst zu der verdienten ästhetischen Wirkung, wenn wir uns mit Lussy jedesmal fragen: wo ist die wahre Betonung, wo sind die rhythmischen Grundpfeiler der Melodie, wenn wir es verstehen, die metrischen Accente den rhythmischen unterzuordnen, wenn wir etwaigen »pathetischen Accenten« die rechte Bedeutung beilegen. Nicht nur der ausübende Musiker und der Komponist, die ein ganz neues inneres Musikleben durch Lussy's Prinzipien gewinnen werden, sondern auch, und vor allem, der Musikkritiker sollte das neue Werk nicht nur lesen, sondern es aufmerksam studieren und in sich aufnehmen.

Die Schreibart Lussy's ist durchaus nicht schulmeisterlich, sondern in angenehm literarischer Form. Was von Herzen kommt, geht auch zu Herzen und wer Lussy recht verstehen will, der nehme die großen objektiven Wahrheiten durch eindringliches Studium in sich auf, daß sie zu Fleisch und Blut werden — denn unserem Meister liegt nur daran, daß seine Schüler ihn ganz verstehen und durch ihn befähigt werden, den vollen Zauber der Tonkunst zu empfinden. C. H. R.

Moorsom, Robert Maude. A Historical Companion to "Hymns Ancient and Modern". 2nd edition. Cambridge University Press. Leipzig, Brockhaus. 1903. pp. 380. Crown 12mo. 5/.

"Hymns Ancient and Modern" were projected in 1858 by a clergyman-baronet Rev. H. W. Baker (1821—1877), with a committee of clergy, as a collection of hymns (words) written in English, having for aim to supersede a quantity of miscellaneous collections then prevailing, and, though without official authority, to become standard in the English Church. The book first appeared 1860 (273 hymns). Then in 1861 an edition with a large number of tunes selected or composed, and fitted to the words; chief musical editor W. H. Monk (1823—1889); Stainer assisted. Appendix in 1868. Revised edition 1875. Supplement 1889 (165 new). By dint of its merits this book has reached its aim,

and has been sold in different forms, and with and without music) to the number of very many millions. — It has had its rivals. Novellos published it at first; then when that ceased, they instituted their own "Hymnary" (ed. Barnby), many new tunes. Also there is "Church Hymns", by Society for Promoting Christian Knowledge, standing rival, because doctrinal standpoint less "High Church"; this presses Hymns A. and M. hard. — Hymns A. and M. has too many tunes. 100 would be ample. And although there are so many, the crying evil of English hymnody is none the less in a white light, the non-correspondence of vagarious word-accent with necessarily inflexible music-accent (see e. g. 573, "All things bright and beautiful", so-called 7. 6. 7. 6.). English versification is at the same time dependent on accent for its effect, and singularly loose in its application of the same. Iambic lines (or at least verses) succeed trochaic as if they were just the same thing. And as the mass of hymn-writers (words) are un-musical, these seldom grasp the problem. There is (unfortunately) only one course, — to reject hymn-words irregularly accentual.—Present publication is historical key to the words of Hymns A. and M. Author displays source of each hymn (words), with all possible devices of cross-reference, index, etc. In translated hymns, he traces in all but a few cases the original versions, from Liturgies, Missals, Breviaries, etc. In new hymns, he merely gives author's name and first line. To end of 18th century everything exhibited chronologically according to dates of authors, giving a historic picture; all in 19th century arranged alphabetically by names of authors. - After the Hebraic Psalms (shown in Latin Vulgate) the first hymn given is evening hymn of 2nd century, Greek, beginning *φῶς ἱλαρὸν ἁγίας δόξης*, attributed to Athenogenes, or to Sophronius of Jerusalem. The earliest hymn of the church in Great Britain given is "Hostis Herodes impie", attributed to Sedulius (Ireland) in early 5th century. The next "Precursor altus luminis" by Bede (Jarrow on the Tyne) in 8th century. There are originals (whole or in part) in Greek, Latin, German, Italian, Danish, French and Welsh. Of course there is an untold number of hymns, even ancient, which, not being given in Hymns A. and M., are not here given. Rev. John Jullian's great Dict. of Hymnology (Murray, 1892) will suggest how many. Book has many terse historic notes. A work of learning, and singular attraction. There appears only to be some affectation in the classification of churches and denominations. Author is, it is believed, a blind clergyman residing in Winchester. C. M.

Nagel, Wilibald. Beethoven und seine Klaviersonaten. Erster Band. Langensalza, Hermann Beyer und Söhne, 1903 VII und 247 S. 8⁰. Preis broschiert *M* 6,— gebunden *M* 7,75.

Nagel's Buch will als ein Versuch gelten, Beethoven's Entwickelung an den Klaviersonaten darzulegen. Es ist ein Werk, welches am Instrument, angesichts der Beethoven'schen Kompositionen studiert werden muß. Nicht auf die ästhetische Ausdeutung der einzelnen Werke und auf Festlegung ihres Vortrages kommt es ihm an, sondern vielmehr darauf, den Werdegang und den Bau klar zu legen, die angewandte Kompositionstechnik historisch-kritisch zu beleuchten und das spezifisch Beethovensche aufzuweisen. Nagel's Darlegungen sind in jeder Beziehung anerkennenswert. Sie bekunden nicht nur einen trefflich geschulten Historiker, sondern auch einen feinsinnigen und kenntnisreichen Praktiker. J. W.

Pedrell, Felipe. La Celestina. Tragicomedia lirica de Calisto y Melibea (Texto castellano del libreto). Barcelona, Tipolitografia de Salvat y Cª., 1903. 87 p. Precio: Una peseta.

Vorliegendes Textbuch ist eine Bearbeitung der aus dem 15. Jahrhundert stammenden Tragikomödie Celestina von Fernando de Rojas, welche in 15 Akten 1499 zu Burgos unter dem Titel »Calisto y Melibea« herauskam und zu den Meisterwerken der spanischen Literatur gehört. Pedrell wählte diesen Stoff als Unterlage zum zweiten Teile seiner Trilogie »Patria, Amor, Fides«, deren ersten Teil bekanntlich die mit großem Beifall aufgenommene Trilogie Los Pirineos (Victor Balaguer) bildet. Um den Stoff des Fernando de Rojas den Anforderungen des modernen lyrischen Dramas anzupassen, mußte Pedrell ihn wesentlich zusammenziehen. Doch sind die Hauptlinien der Handlung gewahrt geblieben. Auch hat er nach Möglichkeit die meisterhafte Sprache des Originals, welche sich aufs glücklichste mit dem Gesangtone verbindet, unangetastet gelassen. Es ist Hoffnung vorhanden, daß das Werk nächsten Frühling im Liceo von Barcelona zur Aufführung gelangt. Unsere besten Wünsche dem Schöpfer der »Pirineos«. J. W.

Pratt, Waldo Selden. Musical Ministries in the Church. London, New York, Chicago, etc. Fleming H. Revell Company. Demy 12mo. pp. 181. 3 sh.

Author is Professor of Music and Hymnology in the Theological Seminary, Hartford, Connecticut. Lectures originally given at the Mc Cormick Theological Seminary, Chicago, have been reproduced in 5 essays on Religion and the art of music, Hymns and hymn-singing, the Choir, the Organ and organist, the Minister's responsibility. At the end are 3 extremely useful appendices: — I, an alphabetical bibliography of 74 standard works, English and American, on church music in general; II, ditto of 57 similar works on hymns and hymnwriters; III, a list of 38 American Hymnals from 1880 to date, arranged chronologically. The book is almost worth buying for these lists alone. Throughout it is informed with a philosophical spirit, and incidentally it throws a practical light on American church music. There is a letter from Sir John Stainer to author about the homiletic use of anthems, in the course of which: — "People are beginning to think that unless they are singing or saying something they are not worshipping. This notion cannot be protested against too strongly. By all means give the congregation all the responses and plenty of hymns, but teach them that there can be the highest form of worship in silent thought". G. B.

Schubert, Franz. Songs with Pianoforte Accompaniment, edited and annotated by Anton Rückauf. The English words by Percy Pinkerton. Universal-Edition, Actiengesellschaft, Wien. London, E. Ascherberg and Co.

A new edition of Schubert's songs with a good English text has been for long much needed, and the present volume, which includes the "Schöne Müllerin", the "Winterreise", the "Schwanengesang" and 22 selected songs, can be strongly recommended to vocalists who prefer singing these immortal lyrics in the vernacular. Anton Rückauf prints Schubert's original marks of expression in large type, his own numerous additions as editor being given in small print. He has been fortunate in securing the collaboration of Percy Pinkerton, who has accomplished the difficult task of turning the original German text (which is printed in italics below the English words) into verse which is often extremely graceful and felicitous and always singable. The volume is in every respect a model of thoroughly good workmanship. W. B. S.

Eingesandte Musikalien.

Referenten: W. Altmann, O. Fleischer, J. Wolf.

Verlag Augener & Co., London.

Beethoven, L. van. Sonatas for the Pianoforte, revised, phrased and fingered by G. Buonamici.

Der Bearbeiter war als Schüler Hans von Bülow's, unter dessen Leitung er einst die sämtlichen 32 Klaviersonaten Beethoven's fleißig studiert hat, der ihm von der Verlagshandlung gestellten Aufgabe wohl gewachsen und bietet in seiner Revision ein dankenswertes Bild der Auffassung, die der »studierteste« aller Beethoven-Spieler Bülow seinen Schülern zu überliefern pflegte. O. F.

Verlag M. P. Belaïeff, Leipzig.

Akimenko, T. 3 Morceaux pour piano op. 16. Chant d'automne *M* —,60; Idylle *M* —,40; Valse *M* 1,20 vollständig *M* 1,40.

Originelle und durchaus vornehme Salonmusik, der einigermaßen geübte Spieler leicht gerecht werden. J. W.

Blumenfeld, F. Op. 34. Ballade pour Piano. *M* 1,60.

Auf ein nicht uninteressantes Thema bauen sich eine Reihe hübscher Variationen auf, die sich vor allem durch pianistisch wirkungsvolle Arbeit auszeichnen. J. W.

Tscherepnin, N. Op. 16. 4 Lieder von F. Tjutscheff, deutsch von Max Lippold. Träume und Wogen — Letzte Liebe — Der See in Zarskoje — Dämmerung. Je *M* —,40 bis —,80, zusammen *M* 1,60.

Die Lieder weisen in der Melodik wie in der Harmonik nationalen Typus auf und zeichnen sich vor allem durch feinen Schwung der charakteristisch geprägten Melodien aus. J. W.

Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

Slunička, Johann. Op. 45. Impromptu, Preghiera und Scherzo für Harmonium *M* 1,50.

Anspruchslose, glatt gearbeitete, liebenswürdige Musik. J. W.

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bach, J. S. Werke. 6 Brandenburgische Konzerte, Bearbeitungen für Pianoforte zu 4 Händen von Ernst Naumann. Nr. 4 in G dur, *M* 3,—.

— »Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten«. Duett aus der Kantate Nr. 78 »Jesu, der du meine Seele«, bearbeitet von Siegfried Ochs. *M* 1,—.

— Der Streit zwischen Phoebus und Pan. Dramma per musica, für den Konzertgebrauch eingerichtet von Felix Mottl, Klavierauszug mit Text von Otto Taubmann. Klavierauszug *M* 3,—.

Der wundervolle Humor, den diese Probe Bach's auf seine dramatische Fähigkeit durchleuchtet, läßt sich freilich nur bei einer lebendigen Aufführung so recht eigentlich genießen. Umso leichter aber kann man hier die reizende Ungezwungenheit der Komposition bei all ihrer Klassizität bewundern und studieren. O. F.

Barclay Squire, W. Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16. bis 17. Jahrhunderts. Nr. 21—23, je *M* —,50.

Nr. 21. Orlando Gibbons, What is our Life, 1612. Nr. 22. Jacob Archadelt, Il bianco e dolce Cigno, 1539. Nr. 23. Orazio Vecchi, Il bianco e dolce Cigno, 1589.

Händel, G. F. Werke für Kammermusik. Kammersonaten für Flöte, Oboe oder Violine mit Cembalo. Auf Grund von Fr. Chrysander's Gesamtausgabe der Werke Händels nach den Quellen revidiert und für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Max Seiffert. Nr. 6. Partitur *M* 1,50.

Neuparth, Julio. Impromptu, Page symphonique. Für Klavier zu 2 Händen. *M* 1,—.

Stimmungsvoll, in der Rhythmik ziemlich gleichförmig, durch scharfe Dissonanzen, Wagnersche Tremoli und wuchtige Oktavengänge leidenschaftlich anwachsend, um wieder zur Ruhe im ppp. zurückzukehren, nicht zu schwer in der Technik und dankbar. O. F.

Schmid-Dresden, Otto. Musik am Sächsischen Hofe, Band 4. Ausgewählte Originalkompositionen für Klavier von Peter August und Chr. Siegmund Binder. Revidiert und herausgegeben. *M* 2,—.

Die beiden wenig allgemein bekannten Komponisten gehören dem Dresdener Hofmusikerkreise des 18. Jahrhunderts an. Der Hoforganist August lebte 1726—1787, Binder, ebenfalls Hoforganist, und durch Ch. Burney als letzter Pantalonspieler (er war Schüler Hebenstreit's selbst) bekannt, lebte 1724—1789. Von beiden werden hier je 4 Sonatensätze geboten, von denen die Binder's die offenbar bedeutenderen, originelleren sind, obgleich sich natürlich diese Musik nicht ebenbürtig neben die der gleichzeitigen Wiener Meister stellen kann. Aber diese Sterne dritten und vierten Ranges machen gerade den Glanz der Hauptgestirne umso deutlicher hervortreten; sie helfen zudem den Rokoko-Geschmack des musikliebenden Dresdener Hofes illustrieren. O. F.

Todt, B. Trios für Pianoforte, Violine und Bratsche bearbeitet. Heft 4—9. Je *M* 4,80.

Den 3 ersten Heften seiner Trio-Bearbeitungen (vergleiche Zeitschrift der IMG. IV, Seite 227) hat B. Todt rasch 6 weitere folgen lassen. Heft 4—6 sind wieder Bach-Bearbeitungen, Heft 4 bringt die beiden ersten Flötensonaten, Heft 5 die großartige, von Geigern leider gar nicht beachtete Fuge in G-moll für Violine mit beziffertem Baß und Kantatensätze, Heft 6 nur solche, sämtlich von Bach, Heft 7 die beiden vierhändigen Klavierfantasien in F-moll von Mozart, Heft 8 vierhändige Variationen in G von Mozart und die kleine vierhändige Sonate op. 6 sowie das ursprünglich für die Waldstein-Sonate bestimmte Andante favori von Beethoven, Heft 9 die leichten vierhändigen Stücke op. 10 von Weber und

das vierhändige Rondo op. 107 von Schubert. Es ist dem Bearbeiter gelungen, recht wohlklingende Stücke für diese Besetzung zu schaffen, welche nicht bloß für die Hausmusik, sondern auch für Unterrichtszwecke sehr gut verwendet werden können. Daß damit dem offenbar großen Bedürfnisse nach Trios für Klavier, Violine und Bratsche nicht abgeholfen ist, mögen sich junge Komponisten gesagt sein lassen. Angesichts der wirklich gelungenen Bearbeitung verschwinden meine Zweifel, ob Herr Todt nicht lieber die Violoncellstimme der Trios von Beethoven, Mozart usw. für Bratsche hätte umarbeiten sollen. W. A.

Verlag Dreililien, Berlin.

Kahn, Robert. Op. 39. Vier Wiegenlieder von Robert Reinick, für eine Singstimme und Klavier komponiert. Je ℳ 1,— bis 1,50 zusammen ℳ 3,60.

Gemütvolle, volkstümlich gefaßte, einfach dahin fließende Weisen, die mit schlichten Akkorden begleitet werden. J. W.

Verlag Wilhelm Hansen, Leipzig und Kopenhagen.

Sinding, Christian. Op. 55. Sérénade pour deux Violons et Piano. ℳ 9,—.

Sehr gering ist die Zahl guter Originalwerke für zwei Violinen und Klavier; eine hervorragende Bereicherung dieser Literatur bietet die nicht übermäßig schwierige Serenade von Sinding, in welcher dieser hervorragende Komponist wieder eine reiche Fülle packender Gedanken und sehr ansprechender Melodien in prächtiger äußerer Fassung niedergelegt hat. Das wieder ungemein frische und kraftvolle Werk besteht aus fünf Sätzen. In dem einleitenden Tempo di marcia ist das Gesangsthema besonders fesselnd. Nr. 2, Andante, bietet einen Zwiegesang der beiden Geigen und enthält einen etwas komplizierten Zwischensatz. Sehr fein ist das folgende Scherzo. In dem vierten Satze, wieder einem, freilich nur kurzen, Andante, machen sich die Doppelgriffstellen beider Violinen, die übrigens gleichschwierig geschrieben sind, sehr schön. Der Schlußsatz ist in seinem Hauptbestandteil ein zündendes Perpetuum mobile mit zwei eingeschobenen wirkungsvollen Gesangsstellen. Dem Werke dürfte sicherlich eine große Verbreitung beschieden sein. W. A.

Verlag Harmonie, Berlin.

Jadassohn, S. Op. 143. Aus fernen Tagen. Sechs Phantasiestücke für Pianoforte. Einzeln je ℳ 1,20, vollständig ℳ 4,—.

Durchaus gefällige Musik, welche sich sicher den Beifall der klavierspielenden Jugend erringen wird. J. W.

Verlag P. Jurgenson, Moskau und Leipzig.

Medtner, N. Op. 1. Acht Stimmungsbilder. Je 20—40 Kopeken, zusammen Rbl. 1,50.

Als op. 1 verdient das Werk alle Beachtung. Es zeugt von ernstem Streben und tüchtigem technischen Können. Der melodische Quell fließt allerdings etwas spärlich. Was ihm aber entspringt, ist wenigstens originell. Doch sind alle Gedanken zu sehr in Grau getaucht, es fehlt am Gegensätzlichen. J. W.

Verlag C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Becker, Reinhold. Der Tod des Kolumbus (H. Lingg) für Männerchor und Bariton-Solo. Partitur ℳ —,60.

Heritte-Viardot, L. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1 Arme kleine Liebe; Nr. 2 Tag und Nacht; Nr. 3 Unterm Machandelbaum. Preis ℳ 2,—.

Kretschmer, Edmund. Drei Lieder für 3stimmigen Frauenchor. Partitur ℳ —,60.

1) Nacht (E. Kretschmer). 2) Schaukelsprüchlein (H. Volkmann), kurz und hübsch. 3) Tanzlied (E. Kretschmer).

Krug, Arnold. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 121. Je ℳ 1,—.

1) Ich liebe dich. 2) Wiederkehr. 3) Mein Schatz schmückt sich mit Rosen. 4) Scheiden. 5) Ob auch mein Abend längst begonnen. 6) Taubentrude.

— Sechs Lieder für Singstimme und Klavier, op. 122. Je ℳ 1,—.

1) Im Morgengrauen. 2) Auf der Wacht. 3) Waldesgang. 4) Seefahrt. 5) Nachts. 6) An ihrem Grabe. Fast alle diese Lieder Krug's sind für einen an moderne, zuweilen

klaviermäßig-instrumentale Melodik gewöhnten Sänger sehr dankbar, voll Sinnigkeit oder Leidenschaft; das Sinnende wiegt, wie die B-Tonarten, vor. Besonders gefielen mir zum Beispiel in op. 121 das vierte und in op. 122 das zweite Lied, während mir das erste des letzteren Opus wegen seiner enharmonischen Widersprüche zwischen Gesang und Begleitung (besonders im 12. Takte) einige Bedenken machte.

O. F.

Spielter, Hermann. 'S Röslein (R. Ritter) für Männerchor. Mit dem Preise gekrönt für das Sängerfest in Baltimore. Partitur ℳ —,60.

Verlag Fr. Kistner, Leipzig.

Lange, Samuel de. Op. 87. Die Nordsee. Vier Gesänge nach Dichtungen von Heinrich Heine für Bariton mit Orchester: Nr. 1 Meergruß; Nr. 2 Sonnenuntergang; Nr. 3 Sturm; Nr. 4 Frieden. Klavierauszug je ℳ 1,50, Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Ein kraftvoller Zug geht durch die Lieder de Lange's. Alle zeichnen sich durch gefällige Melodik und treffliche Behandlung des Textes aus, alle sind interessant harmonisch gearbeitet.

J. W.

Verlag Lauterbach und Kuhn, Leipzig.

Streicher, Theodor. Aus des Knaben Wunderhorn. Dreißig Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Einzeln je ℳ 1,— bis 1,20, in einem Bande ℳ 6,—.

— Richard Dehmel, Sprüche und Gedichte: Ungleiche Geschwister — Leitspruch — Unserm Max Klinger — Kumpaney. ℳ 1,50.

Streicher, ein junger Wiener Musiker, zeigt hervorragende Begabung für die Lied-Komposition Seine Schöpfungen sind originell in der Melodiebildung, eigenartig in der Harmonisation. Gar oft ist man versucht, hinter Zusammenklänge und Akkord-Verbindungen ein Fragezeichen zu setzen und doch — sie klingen. Die Melodien treffen ausgezeichnet den Ton des Volksliedes, erfordern aber einen ganzen Sänger. Wer sie mit Liebe studiert, wird eine Fülle von Schönheiten in ihnen entdecken. Erwähnung verdient die treffliche Ausstattung des Bandes von seiten des Verlegers, besonderes Lob die hübsch Umschlag-Zeichnung von Walter Tiemann.

J. W.

Verlag D. Rather, Hamburg und Leipzig.

Erlanger, Fr. d'. Op. 17. Concerto pour Violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano. Edition pour Violon et Piano. ℳ 12,—.

Diesem Konzert muß nachgerühmt werden, daß es durchaus violingemäß und recht dankbar für die Solostimme geschrieben ist. Der langsame Satz und die Gesangsmelodie des ersten Satzes leiden unter zu großer Weichlichkeit und Sentimentalität, was um so auffälliger ist, als das erste Thema des ersten Satzes ungemein energisch und kraftvoll, das Finale keck und munter ist. Sicherlich überwiegen die Vorzüge. Die äußere Ausstattung ist eine überaus splendide.

W. A.

Wolf-Ferrari, E. Op. 1. Sonate G-moll für Violine und Pianoforte. ℳ 6,—.

Nachdem der Komponist durch dramatische Werke und mehrere Kammermusikwerke, darunter die Violinsonate op. 10 bekannt geworden ist, veröffentlicht er nun nachträglich sein Opus 1, das bereits alle Vorzüge und Schwächen seiner späteren Kammermusikwerke aufweist. Unter letzteren verstehe ich die Hinneigung zum Opernhaften, die sich besonders in dem kurzen rezitativischen Mittelsatz bemerkbar macht, und die zahlreichen Anklänge, namentlich an Brahms und Wagner. Als Vorzüge nenne ich die klare Durchsichtigkeit, die treffliche Beherrschung der äußeren Formen und vor allem die ungemeine Frische und Klangschönheit, welche das ganze Werk atmet. Es dürfte auf die Meisten einen weit angenehmeren Eindruck machen als die zweite Sonate desselben Komponisten. Im Schlußsatz nimmt er einen Hauptgedanken des ersten Satzes wieder auf und beschließt das Werk mit dem Gedanken, mit dem er es eingeleitet hatte. Alles in allem möchte ich diese Sonate doch der Beachtung und auch für öffentliche Aufführungen empfehlen.

W. A.

Verlag Ries & Erler, Berlin.

Drechsler, H. Op. 38. Fünf Gedichte aus Ludwig Jacobowski's »Leuchtende Tage« für eine Singstimme mit Klavier-Begleitung. Nr. 1 Leuchten; Nr. 2 Ungestüm;

Nr. 3 Gute Nacht; Nr. 4 Wienerin; Nr. 5 Tanz. ℳ 3,—.

Verlag Ernst Schellenberg, Wiesbaden.

Boehm, Adolph P. Drei Lieder für eine Singstimme und Klavier 1. Auferstehung ℳ 1,50; 2. Ahnung ℳ 1,—; 3. Unbegehrt ℳ 1,—.

Verlag Carl Simon, Berlin.

Kistler, Cyrill. Op. 72. Serenade Dmoll für Violine und Klavier. ℳ 1,50.

Einwandsfreie Musik, glatt und gefällig. J. W.

Laurischkus, Max. Op. 4. Miniaturen. Acht kleine Stücke. Duos für Klarinette in B oder Oboe oder Viola und Klavier. Jede Ausgabe vollständig ℳ 3,60. Preis der einzelnen Solostimme je ℳ —,60, der Klavierstimme ℳ 3, —.

Niedliche kleine Tonbilder, die für die Hausmusik empfohlen seien. J. W.

Lier, Jacques van. Adagio aus op. 70 von Wilhelm Berger für Cello und Klavier arrangiert. ℳ 1,80.

Das treffliche Werk Berger's hat in van Lier einen tüchtigen Bearbeiter gefunden. Es wird auch in den neuen Form stets seiner Wirkung sicher sein. J. W.

Zeckwer, Camille W. Suite Emoll. Praeludium, Scherzo, Adagio, Furiant für Klavier und Violine. ℳ 7,—.

Ziemlich wohlfeile Musik. Das Thema des Scherzo deckt sich mit jenem des Fugato im Menuetto scherzando von Stavenhagen. J. W.

Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Gr. Lichterfelde.

Anacker, A. F. Bergmannsgruß. Bearbeitung zum Gebrauch in Schulen und kleineren Gesangvereinen für 4stimmigen gemischten Chor mit Klavierbegleitung von Julius Steger.

In Recitation, Chorgesang und Soli wird hier das Bergmannsleben mit seinem Leide und seinen Freuden geschildert, wobei eine Tonmalerei in Haydn's Art den schönen lyrischen Text beweglich wiederzuspiegeln sucht. Das Ganze dürfte seinem Zwecke für Schüleraufführungen recht gut entsprechen. O. F.

Hecht, Gustav. Männerchöre. Nr. 50. Nach der Schlacht bei Sedan. Dichtung nach E. M. Arndt von Andrae, Rom. Partitur ℳ —,60.

Huber, Clemens. An die Wissenschaft (Fr. v. Ziegler), für gemischten Chor mit Klavierbegleitung. Zum Gebrauche an Gymnasien und anderen höheren Lehranstalten. Partitur ℳ 1,20.

Rudolph, Oscar. Michel, horch, der Seewind pfeift (G. Schwab) für gemischten Chor mit Klavierbegleitung. Klavierauszug ℳ —,80.

Zeitschriftenschau

zusammengestellt von

Ernst Euting.

Abkürzungen für die Musikzeitschriften.

AdlM Les Annales de la Musique (organe officiel de la Fédération Musicale de France), Paris, 5 Place Saint-François-Xavier.

AM L'Avenir Musical, Genève, 20, Rue Général-Dufour.

AMZ Allgemeine Musik-Zeitung, Charlottenburg, P. Lehsten.

BB Bayreuther Blätter, Bayreuth, H. v. Wolzogen.

BfHK Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza, H. Beyer & Söhne.

BW Bühne und Welt, Berlin, Otto Elsner.

C Caecilia, Straßburg i. E., F. X. Le Roux & Co.

Cs Cæcilia, Maandblad voor Muziek, 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff.

Cc Caecilia, Breslau, Franz Goerlich.

CEK Correspondenzblatt d. ev. Kirchengesang-

vereins, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
CM Le Cronache Musicali, Roma, tip. E. Voghera.
CMu Courrier Musical, Paris, 2 rue Louvois.
CO Cäcilienvereinsorgan, Regensburg, F. Pustet.
DBG Deutsche Bühnen-Genossenschaft, Berlin, F. A. Günther & Sohn.
DIZ Deutsche Instrumentenbau-Zeitung, Berlin, Mansteinstrasse 8.
DMMZ Deutsche Militärmusiker-Zeitung, Berlin, A. Parrhysius.
DMZ Deutsche Musikerzeitung, Berlin, P. Simmgen.
DTK Deutsche Tonkünstler-Zeitung, Charlottenburg, C. Neubauer.
DVL Das deutsche Volkslied, Wien, Dr. J. Pommer.
Et Etude, Philadelphia, Theo. Presser.
GBl Gregorius-Blatt, Düsseldorf, L. Schwann.
GBo Gregorius-Bote, ibid.
GM Le Guide Musical, Bruxelles, 7, rue Montagne des Aveugles.
GR Gregorianische Rundschau, Graz, Buchhandlung »Styria«.
H Das Harmonium, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
K Kirchenchor, Frastanz, F. J. Battlogg.
KCh Kirchenchor, Rötha, J. Meißner.
KL Klavierlehrer, Berlin, M. Wolff.
KVS Kirchenmusikalische Vierteljahrsschrift, Salzburg, Anton Pustet.
KW Kunstwart, München, G. D. W. Callwey.
L Lyra, Wien, Anton August Naaff.
M Ménestrel, Paris, Heugel & Co.
Mc Music, London, 186 Wardour Street.
Mu Music, Chicago, W. S. B. Mathews.
MB Muziekbode, Tilburg, M. J. H. Kessels.
MC Musical Courier, New York, 19, Union Square.
MH Musikhandel und Musikpflege, Leipzig, Verein der Deutschen Musikalienhändler.
MfM Monatshefte für Musikgeschichte, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Mk Die Musik, Berlin, Schuster & Löffler.
MM Monde Musical, Paris, A. Mangeot.
MMG Mitteilungen der Berliner Mozart-Gemeinde, Berlin, Raabe & Plothow.
MMR Monthly Musical Record, London, Augener & Co.
MN Musical News, London, 130 Fleet Street.
MO Musical Opinion and Music Trades Review, London, 35 Shoe Lane.
MR Musical Record, Boston, Lorin F. Deland.
MS Musica Sacra, Regensburg, F. Pustet.
MSfG Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
MSu La Musique en Suisse, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé.
MT Musical Times, London, Novello & Co.
MuM Musica e Musicisti (Gazzetta Musicale di Milano), Milano, Ricordi & Co.
MW The Musical World (Boston, Arthur P. Schmidt).
MWB Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, E. W. Fritzsch.
NM Nuova Musica, Firenze, E. Del Valle de Paz.
NMP Neue musikalische Presse, Wien, Arthur E. Bosworth.
NMZ Neue Musik-Zeitung, Stuttgart, C. Grüninger.
NZfM Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, C. F. Kahnt Nachf.
OCh The Organist and Choirmaster, London W., 9, Berner's Street.
PA Le Progrès Artistique, Paris, 22—23 passage des Panoramas.
PJ Piano Journal, London, W. Rider & Son.
RA Revista Artistica, San Paulo (Brasilien), J. de Mello Abreu.
RAD La Revue d'Art Dramatique, Paris, Société d'éditions artistiques et littéraires, librairie Ollendorff, 50, Chaussée d'Antin.
RE Revue Éolienne, Paris, Toledo & Cie.
RM Revue Musicale (Histoire et Critique) Paris, H. Welter, 4 Rue Bernard Palissy.
RMG Russkaij Musijkaalja Gazeta, St. Petersburg, Nic. Findeisen.
RMI Rivista musicale italiana, Torino, Fratelli Bocca.
RMZ Rheinische Musik- und Theater-Zeitung, Köln a. Rh., Schafstein & Cie.
RoM România Musicalǎ, Bucuresti, Str. Olteni 46.
S Signale f. d. musikal. Welt, Leipzig, B. Senff.
Si Siona, Gütersloh, C. Bertelsmann.
St The Strad, London, E. Shore & Co.
SA Sempre Avanti, Amsterdam, Allert de Lange.
SC Santa Cecilia (Rivista mensuale di musica sacra e liturgica), Torino, Marcello Capra.
SH Sängerhalle, Leipzig, C. F. W. Siegel.
SMT Svensk Musiktidning, Stockholm, Fr. J. Huß.
SMZ Schweizerische Musikzeitung, Zürich, Gebrüder Hug & Co.
SZ Schweizerische Zeitschrift für Gesang, St. Gallen, Zweifel-Weber.
TK Die Tonkunst, Berlin, Ernst Janetzke.
TSG Tribune de St. Gervais, Chevalier Maresq & Co.
TV Tijdschrift der Vereeniging v. N.-Nederlands Muz., Amsterdam, Fr. Muller & Co.
TW Das Tonwort, Eisleben, Carl Eitz.
U Urania, Erfurt, Otto Conrad.
WCh Wegweiser durch die Chorgesang-Litteratur, Köln, H. vom Ende.
WCR Weekly Critical Review, Paris, 336 rue St. Honoré.
WKM Wochenschrift für Kunst und Musik, Wien, Schulerstraße 18.
WvM Weekblad voor Muziek, Amsterdam, Erven Munster & Zoon.
Z Zenelap, Budapest, VIII Prater-u. 44.
ZfI Zeitschrift für Instrumentenbau, Leipzig, P. de Wit.
Zg Zenevilág, Budapest, L. Hackl.
ZOH Zeitschrift für Orgel- und Harmoniumbau, Graz, Buchhandlung »Styria«.

———

Abert, Hermann. Das Volkstümliche in der modernen Musik — Neue Freie Presse (Wien) 19. Juli 1903.

Adler, Felix. Opernregie — Die Freistatt (München) 1903, Nr. 28.

—— Hermann Zumpe † — ibid., Nr. 37.

Albert, Marguerite d'. Schumann d'après son œuvre — P. A., Mai 1903.

—— Schumann d'après son œuvre — Humanité Nouvelle), Juli 1903.

Altenburg, Wilh. Die Holzblasinstrumenten-Fabrikation in Markneukirchen und Umgebung — DMZ 34, Nr. 35.

Altmann, Wilhelm. Der Komponist Robert Hermann — Die Zeit (Wiener Wochenschrift), Nr. 467.

Anonym. Die Musikinstrumenten-Industrie auf der deutschen Ausstellung in Aussig — ZfI 23, Nr. 33ff [illustriert].

Anonym. Pastoralkonferenz zu Laubegast. Sätze zur musikalischen Neugestaltung der Agende auf Grund des Löscherschen Vortrags besprochen und beschlossen — KCh 14, Nr. 9.

Anonym. Après les fêtes du centenaire de Berlioz à Grenoble — GM 49, Nr. 34/35.

Anonym. Les trois chefs d'orchestre du Centenaire de Berlioz à Grenoble [L. Jehin, Felix Weingartner, G. Marty] — MM 15, Nr. 16.

Anonym. Tvenne 50-åringer: Emil Sjögren, Richard Henneberg — SMT 23, Nr. 12 [mit 2 Porträts].

Antcliffe, Herbert. Every-day music in the provinces — Mc 8, Nr. 11.

B., R. »Ein Heldenleben« von Richard Strauß — KW 16, Nr. 18.

B., W. J. L. Duysen † — Vossische Zeitung (Berlin) 4. September 1903, Morgenblatt.

Barton, E. H. Eine einfache empfindliche Flamme — Zeitschrift für den Physikalischen und Chemischen Unterricht (Berlin, Julius Springer) 16, Nr. 5.

Bassermann, H. Die feste Stellung der Kunstmusik im evangelischen Gottesdienst — Monatsschrift für die kirchliche Praxis (Tübingen und Leipzig, J. C. B. Mohr) 3, Nr. 8.

Battke, Max. Vorschläge zur Reform des Gesangsunterrichts in den Schulen — MK 2, Nr. 24.

—— Jugend-Konzerte — NMP 12, Nr. 17.

Bauer, Emilie Frances. A new glimpse of Berlioz — The Musical World (Boston, Arthur P. Schmidt), August 1903.

Beck, P. Moderne Dirigenten bei der Arbeit — DMZ 34, Nr. 34.

Bertha, A. de. Lettre au directeur sur la »Damnation de Faust« — Revue Angevine, 15. Juni 1903.

Beßmertny, M. Die Musikverhältnisse zur Zeit Peters des Großen in Rußland. (Nach dem Essay M. Iwanow's.) — DMMZ 25, Nr. 35.

—— Johannes Brahms in russischer Beleuchtung von A. Koptjaew — DMZ 34, Nr. 35.

—— A. K. Blasounow. Ein musikalisches Porträt von A. Koptjaew — ibid., Nr. 36.

—— M. P. Mussorgsky — ibid.

Blackburn, Vernon. The muse of the Gael — MT, Nr. 727.

Blaschke, Jul. Ein Dutzend Tonmeister im Lichte Grillparzers — NMZ 24, Nr. 21.

Bohn, P. Offertorium »Laetentur coeli« — GBl 28, Nr. 8.

Bondy. Zur Methodik des Hörunterrichts [bei Taubstummen]. Beiträge zur Psychologie der Wortvorstellung von Karl Kroiss — Monatsschrift für Ohrenheilkunde (Berlin, Oscar Coblentz) 37, Nr. 8 [Kritik].

Bönninghaus, Georg. Das Ohr des Zahnwales und die Schallleitung — Zeitschrift für Ohrenheilkunde (Wiesbaden, J. F. Bergmann) Juli 1903.

Bordes, Charles. Leon XIII., Pie X. et le chant réligieux — TSG 9, Nr. 8.

Bouyer, Raymond. Le génie français jugé par les allemands: Berlioz et Schumann — M, Nr. 3780.

Brandes, Fred. Die Londoner Saison — NMZ 24, Nr. 20.

Breithaupt, Rudolf M. Claviristica — MK 2, Nr. 22 [Technik, Handhaltung usw.].

Carrere, Jean. Mœurs littéraires: les orphéonistes — Revue Hebdomadaire, 20. Juni 1903.

Ch. Professor Julius Kosleck. Eine biographische Studie — DMMZ 25, Nr. 35 [mit Porträt].

—— Auswendig? — ibid., Nr. 36 [über die Berechtigung des Auswendigspielens und -dirigierens].

—— »Parsifal« und Amerika — ibid., Nr. 37.

Closson, Ernest. Das amtliche Musikunterrichtswesen in Belgien — S 61, Nr. 41 f.

Conrat, Hugo. Kunst und Geschäft — AMZ 30, Nr. 36 [behandelt die Honorare bedeutender Komponisten].

Cope, C. Elvey. The decadence of church music — MO, Nr. 312.

Cords, Gustav. Die kulturelle Aufgabe der Musik. Ein Mahnruf — DMZ 34, Nr. 38.

Curasso, M. Arth. Die alte russische Hörnermusik — Internationale Literatur- und Musikberichte 10, Nr. 17.

Debay, Victor. Les fêtes du Centenaire de Berlioz à Grenoble — Discours de MM. Maréchal et Reyer. Poésie de M. C. Saint-Saëns. Le Festival — CM 6, Nr. 17.

Dejeanne, Dr. Le troubadour Gascon Marcoat — Annales du Midi (Toulouse, Imprimerie & Librairie Edouard Privat), Juli 1903.

Destranges, Etienne. Emmanuel Chabrier et »Gwendoline« — CM 6, Nr. 18 ff.

Dorn, Otto. Vier Dirigenten-Karikaturen — MK 2, Nr. 23.

Dubitzky, Franz. »Muster«-Programme und »Muster«-Aufführungen unserer Militärkapellen. Kein Loblied — AMZ 30, Nr. 37.

Edwards, F. G. Vincent Novello (1781—1861) — MT, Nr. 727 ff.

Elson, Louis C. Our public education in music — Atlantic Monthly (Gay & Bird), August 1903.

Eschelbach, H. Über die dramatische Bearbeitung der Sage von Don Juan — Dichterstimmen der Gegenwart 17, Nr. 12.

Evans, Edwin. The recent Richard Strauss Festival in London — The Musical World (Boston, Arthur P. Schmidt), August 1903.

Exner, Sigm. und **Pollak,** Jos. Beitrag zur Resonanztheorie der Tonempfindungen — Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane (Leipzig, J. A. Barth) 32, Nr. 5.

Fays, J. de. Le mouvement musical à

Monte-Carlo — Artistique Revue, 1. Mai 1903.

Feith, A. Zur Frage der Röhrenpneumatik — ZfI 23, Nr. 34.

Fillebrown, Thomas. The art of vocalism —Mc 8, Nr. 11.

Findeisen, N. Einiges über die Gedächtnisfeier für O. A. Petroff — RMG 1903, Nr. 11.

—— Notizen über die russische Musikkritik — ibid., Nr. 16 ff.

—— Die Musik während der Festtage des 200jährigen Jubiläums der Stadt St. Petersburg — ibid., Nr. 22.

—— Über Glinka's Volksdenkmal in St. Petersburg — ibid., Nr. 29.

—— Über den Unterricht in der Musikgeschichte — ibid., Nr. 31,

—— Fürst W. Th. Odoewsky (1803—1903) — ibid., Nr. 33.

—— Richard Wagner in Rußland — ibid., Nr. 35.

—— R. Wagner in den Briefen des Wiener Kapellmeisters Esser — ibid., Nr. 35.

Fisch, Auguste. Le chant dans l'église — Revue Christianisme, 20. Juni 1903.

Fischer, Walter. Der Sängerwettstreit Berlin 1903 — AMZ 30, Nr. 38.

Friedrichs, Elsbeth. Der ästhetische Wert der Elementargrößen in der Musik — BfHK 7, Nr. 9.

G., K. Neueste [Hugo] Wolf-Literatur — NMZ 24, Nr. 20.

Gilman, Lawrence. Richard Strauß, Tschaikowsky, and the idea of death — The Musical World (Boston, Arthur P. Schmidt), August 1903.

Göhler, Georg. Felix Draeseke — KW 16, Nr. 20.

—— Musikalische Interpretationskünste — ibid., Nr. 21.

Grunsky, K. Hugo Wolf als Lyriker — NMZ 24, Nr. 20.

Guerrini, Paolo. Gli inni della chiesa — SC 5, Nr. 2/3.

Hahn, Arthur. Von den Münchner Wagner-Festspielen — NMZ 24, Nr. 21.

Heglon, Ponjis. Les fêtes musicales de Béziers: »Parysatis« et »Déjanire« — CM 6, Nr. 17.

Hehemann, Max. Carl Wilhelm. Zum 30. Todestage des Sängers der »Wacht am Rhein« (26. August) — MK 2. Nr. 22.

Höhne, Heinrich. Hat die Musik eine den Charakter des Menschen ethisch wirklich günstig beeinflussende Wirkung? — Düna-Zeitung (Riga), 30. Juli 1903.

Horovitz-Barnay, Ilka. Marie Geistinger. (Zu ihrem 70. Geburtstage.) — BW 5, Nr. 21 [illustriert].

Huendgen. Die neue Orgel in der Pauluskirche zu Aachen, ein Meisterwerk deutscher Kunst — GBl 28, Nr. 8.

Imb rt, Hugues. Les fêtes du »Centenaire d'Hector Berlioz« à Grenoble — GM 49, Nr. 34/35 [illustriert].

—— Le Centenaire de Berlioz à la Côte-Saint-André — ibid., Nr. 36/37.

Jagow, Eugen von. Rosine Stoltz — NMZ 24, Nr. 20.

Joß, Victor. Prager [Musik-] Unterrichtswesen — NZfM 70, Nr. 35/36.

Kähler, O. Die Text-Dichtung des »Don Juan« — Hamburger Nachrichten, 9. Juni 1903.

Karlyle, Charles. Das Londoner Händelfest — S 61, Nr. 43.

Kars, Rudolf. Karl Maria von Weber in Wien — Wiener Fremdenblatt, 21. Juli 1903.

Kellen, Tony. Die Honorare der dramatischen Schriftsteller und Komponisten — BW 5, Nr. 20.

Kiefer, O. Briefe Hugo Wolf's an Emil Kauffmann — NMZ 24, Nr. 20.

Klein, Hugo. Hugo Wolf als Kritiker — NMZ 24, Nr. 20.

Kling, H. Die Flöte — Die Instrumentalmusik (Zürich, Gebrüder Hug & Co.) 4, Nr. 9.

Kohut, Adolph. Der Postillon von Lonjumeau. Ein Gedenkblatt zum 100. Geburtstage Adolph Adam's (24. Juli 1903) — BW 5, Nr. 21 [illustriert].

—— Wilhelm Berger — NMZ 24, Nr. 21 [mit Porträt].

Komorzynski, Egon von. Cyrill Kistler — MK 2, Nr. 22.

Kompaneisky, N. Die Festmesse im Isaac-Dom am 30. Januar — RMG 1903, Nr. 7.

—— Der große russische Sänger Petroff (1807—1878) — ibid., Nr. 9.

—— Über die Gesetze der Kirchensänger-Gesellschaft in St. Petersburg — ibid., Nr. 17 ff.

—— Über die Verwandtschaft des russischen Kirchengesanges mit dem byzantinischen — ibid., Nr. 29 ff.

Korganoff, W. Einige Worte über die Sänger — RMG 1903, Nr. 10.

Krause, Theodor. Das Singen nach dem Gehör — TK 7, Nr. 15.

Krauß, Rudolf. Elisa Wiborg — BW 5, Nr. 22 [illustriert].

—— Marianne Pirker. Ein deutsches Künstlerleben aus dem Zeitalter des Absolutismus — MK 2, Nr. 23.

Krebs, Carl. J. L. Duysen † — Der Tag (Berlin, August Scherl) 3. September 1903.

Kroyer, Th. Neue Musikliteratur — Beilage zur Allgemeinen Zeitung (München) 1903, Nr. 178 f.

Kroyer, Die Wagnerfestspiele in München — S 61, Nr. 43.
Krüger, A. Der deutsche Männergesang — Gartenlaube (Berlin) 1903, Nr. 31.
Kuhl, Gustav. Hugo Wolf — Die Zukunft (Berlin, Friedrichstraße 10) 11, Nr 50.
L. 30jähriges Jubiläum von Prof. A. W. Wjerjbilowitsch — RMG 1903, Nr. 9.
L., A. Theodor Reichmann — BW 5, Nr. 21 [Nachruf].
Lackowitz, W. Die Anfänge einer Hofkapelle in Berlin — KL 26, Nr. 17.
Lahee, Henry C. How shall teachers advertise — The Musical World (Boston, Arthur P. Schmidt), August 1903.
Lambertini. Le mouvement musical au Portugal — MM 15, Nr. 16.
Lankow, Anna. Der Kaiser als Kritiker [beim Preiswettsingen in Frankfurt a. M.] — NZfM 70, Nr. 37/38.
Lásló, Akos. Ursprunget till »Rákóczymarschen« — SMT 23, Nr. 13.
Lavignac, Albert. L'Education musicale — MM 15, Nr. 17.
Lemaître, Jules. Michel Sedaine (conférence faite à la Schola Cantorum le 13 juin 1903) — TSG 9, Nr. 8.
Leßmann, Otto. Hermann Zumpe † — AMZ 30, Nr. 37 (mit Porträt].
—— »Dalibor.« Oper in 3 Akten von Josef Wenzig. Deutsche Bühnenbearbeitung von Max Kalbeck, Musik von Friedrich Smetana. I. Aufführung in Berlin im Theater des Westens am 12. September 1903 — AMZ 30, Nr. 38.
Lindau, Paul. Ein Brief von Henriette Sonntag — BW 5, Nr. 22f.
Linewa, Eug. J. N. Melgunoff als Nowator-Forscher des russischen Volksliedes — RMG 1903, Nr. 23.
Lipaeff, Iwan. Orchester-Musiker. Geschichtliche Notizen über deren Lage in Rußland — RMG 1903, Nr. 6ff.
Lods, Armand. Deux chansons sur Rabaut de Saint-Etienne — Revolution Française, 14. Juni 1903.
Lopez-Chavarri, Ed. Un motif du Nibelung dans la Tétralogie de Wagner — GM 49, Nr. 36/37.
Lorenz, M. Henri Purcell, der englische Orpheus. Eine musikgeschichtliche Skizze — NZfM 70, Nr. 35/36.
Louis, R. Musik-Literatur — Das literarische Echo 5, Nr. 23.
Lunn, Charles. Silent vocal practice — Mc 8, Nr. 11.
Lüpke, F. W. Die Metra der Melodien im Gesangbuch für Pommern — Si 28, Nr. 9f.
Lüpke, G. v. Hugo Wolf's Möricke-Lieder — NMZ 24, Nr. 20.
Lusztig, J. Die XXXIX. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Basel 1903 — BW 5, Nr. 21.
M., A. La réforme de M. Chaumié — MM 15, Nr. 16.
—— Mort de Gustave Larroumet — ibid.
M., F. J. Sir George Grove — Mc 8, Nr. 11.
Mack, K. Zur Konstruktion der Machschen Wellenmaschine — Zeitschrift für den Physikalischen und Chemischen Unterricht (Berlin, Julius Springer) 16, Nr. 5.
Maclean, Charles. The country of Berlioz — MT, Nr. 727.
Maklezky, N. Sseroff (1863—1903) und seine Oper »Judith« — RMG 1903, Nr. 19.
Mangeot, A. Les fêtes du Centenaire de Berlioz. (Simples réflexions; l'inauguration de la statue; le concours de musique; le banquet; le festival Berlioz; à la Côte-Saint-André; ode à Berlioz de M. Saint-Saëns; le discours de M. Reyer) — MM 15, Nr. 16.
Masselon, B. Des concerts de brasserie — CM 6, Nr. 18ff.
Maßlow, A. Dem Andenken J. N. Melgunoff's (1843—1893) — RMG 1903, Nr. 11.
Mc Naught, W. G. The Royal National Eisteddfod. The impressions of an adjudicator — MT, Nr. 727.
Meier, L. E. Zur Rutz'schen Kunstgesangsreform — NZfM 70, Nr. 35/36.
Mello, Alfred. Franz Schubert's Klaviersonaten — NMZ 24, Nr. 21.
Mendes, Catulle. Hector Berlioz — Courrier Musical (Paris), 15. Mai 1903.
Méré, Charles. La gaîté française et la chanson — Revue des Poètes (Paris), 10. Mai 1903.
Mey, Curt. Minne- und Meistersinger-Melodien — Mk 2, Nr. 24.
Muirhead, Annie C. Summer band concerts — The Musical World (Boston, Arthur P. Schmidt), August 1903.
Müller, Herm. (Paderborn). Zur Geschichte des deutschen Kirchengesangs [in Bonn am Ende des 18. Jahrhunderts] — Wissenschaftliche Beilage zur Germania (Berlin), 1903, Nr. 36.
Münzer. G. Übungen im Musikhören — KW 16, Nr. 19ff.
N., A. Adolf Leuenberger † — SMZ 43, Nr. 25.
Nef, Karl. Die Schicksale der Werke Joh. Seb. Bach's — SMZ 43, Nr. 25ff.
Nemerowsky, A. Weshalb sind die Konzert-Programme der Pianisten immer gleicher Art? — RMG 1903, Nr. 17.
Nf. Johann Hermann Schein — SMZ

43, Nr. 26 [Kritik des ersten Bandes der neuen Gesamt-Ausgabe].
Newman, Ernest. Strauss and Elgar in London — Spea Revue, 13. Juni 1903.
Noel, Henri. Influence de la musique sur l'homme et les animaux — Revue du Midi (Nimes, rue de la Madelaine 21) 17, Nr. 8f.
Ochs, Traugott. IV. Internationales Musikfest in Pyrmont am 27. und 28. Juni 1903 — SH 43, Nr. 36.
Ott, Karl. Der Entwicklungsgang der mittelalterlichen Choralmelodie — GR 2, Nr. 9.
P., W. Über den jetzigen Zustand des Kirchengesanges im Kiewo-Petschersk-Kloster — RMG 1903, Nr. 27.
Pagenstecher, Karl. Die Wiesbadener Festspiele 1903 — BW 5, Nr. 18 [Neu-Einstudierungen von Oberon, Weiße Dame, Afrikanerin, Armida].
Pearce, Charles W. The revised edition of professor Prout's »Harmony; its Theory and Practise« — MMR, Nr. 393.
Pollak, Jos. Siehe oben unter **Exner.**
Prisse d'Avennes, E. La musique égyptienne — Cosmos (Paris) 16. Mai 1903.
Procházka, Rud., Freih. v. Der Leipziger Riedel-Verein in Prag — NMZ 24, Nr. 21.
Prod'homme, J.-G. Minna Planer. Première femme de Richard Wagner — WCR 2, Nr. 32.
Pudor, Heinrich. Die Kunst der musikalischen Phrasierung — SH 43, Nr. 38.
—— Winke für Auswendigspielen — NMP 12, Nr. 16.
Puttmann, Max. Johann Pachelbel. Ein Gedenkblatt zu seinem 250. Geburtstag — NMZ 24, Nr. 21.
—— Johann Christoph Bach. Zu seinem 200jährigen Todestage — BfHK 7, Nr. 9.
Quix, F. H. Bestimmung der Gehörschärfe auf physikalischer Grundlage — Zeitschrift für Ohrenheilkunde (Wiesbaden, J. F. Bergmann), Juli 1903.
R., E. Über Pius X. und die Musik — BfHK 7, Nr. 9.
Rabich, Ernst. Heinrich von Herzogenberg — BfHK 7, Nr. 9 [mit Porträt].
Reinecke, Carl. Die Meister der Tonkunst in ihrem Verhältnis zur Kinderwelt — Deutsche Revue (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt), September 1903.
Reuß, Eduard. Über die Chopin-Studien von Leopold Godowsky — NMP 12, Nr. 16f.
[**Reyer**]. Discours de M. Ernest Reyer — GM 49, Nr. 34/35 [Wortlaut der von Reyer verfaßten und von Jullien bei der Einweihung des Berlioz-Denkmals in Grenoble gehaltenen Rede].
Rinne, Wilhelm. Daniel Gottlob Türk — Mk 2, Nr. 23,
Rostowzew, Ph. v. Zwei neue Wellenmaschinen — Zeitschrift für den Physikalischen und Chemischen Unterricht (Berlin, Julius Springer) 16, Nr. 5.
—— Einige Vorlesungsversuche (Schwingungsdauer des Pendels, Reflexion des Schalles) — ibid.
Runciman, John F. A proposed »Open-Air« treatment for composers — WCR 2, Nr. 32.
Saint-Saëns, C. Poésie pour le centenaire d'Hector Berlioz — GM 49, Nr. 34/35.
—— Discours de M. Saint-Saëns lu par M. l. maître de la Côte-Saint-André — ibid., Nr. 36/37.
Samazeuilh, Gustave. Die Aufführungen in Béziers — S 61, Nr. 43.
Schiedermair, Ludwig. Alfred Bruneau als Dramatiker — Mk 2, Nr. 22.
Schillings, Max. Hermann Zumpe† — Die Woche (Berlin, August Scherl) 1903 Nr. 37.
Schloesser, Ad. Der deutsche Musiker in London — S 61, Nr. 44.
Schmid, Otto. Altsächsische Armee-Märsche — Mk 2, Nr. 22.
Schmidkunz, H. Musikschulen — BfHK 7, Nr. 9.
Schönberger, M. Göthe's Lieder mit Musik von J. F. Reichardt — Internationale Literatur- und Musikberichte (Berlin) 10, Nr. 18.
Schorr-Zachary, Jean. Die Musik in Rumänien — Mk 2, Nr. 22.
Segnitz, Eugen. Von den Richard Wagner-Festspielen in München — KL 26, Nr. 18.
Seidl, Arthur. Ein Tonkünstlerfest — Der Türmer (Stuttgart, Greiner & Pfeiffer) 5, Nr. 11 [Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Basel].
—— Die Münchner Wagner-Aufführungen NMP 12, Nr. 17f.
Simonetti, Neno. La poesia dell' Infinito nel linguaggio musicale — La Rivista Teatrale Italiana (Neapel, Vico Corrieri a S. Brigida), August 1903.
Simonneau, Jean. Chanson populaire du Bas-Poitou — Tradition (Paris), März 1903.
Sincero, Dino. Organo — SC 5, Nr. 2/3.
Siory, A. de. Les représentations du Théâtre des Arènes à Béziers — MM 15, Nr. 16.
Smolian, Arthur. »Parsifal« in New-York — NMP 12, Nr. 17.
—— Hermann Zumpe† — ibid., Nr. 18.
Solenière, E. de. Les représentations wagnériennes à Munich — MM 15, Nr. 16.
Sömmern, H. Zum Facit des Frankfurter Gesangwettstreites — SH 43, Nr. 36f.
So e', Albert-Emile. Musiciens français contemporains — La Renaissance Latine

(Paris, 25 rue Boissy d'Anglas), 15. August 1903.

Soubies, Albert. La musique dans la Grande-Bretagne — Œuvre d'Art Internationale, 20. Mai 1903.

Sseroff, A. S. Unveröffentlichte Briefe an Wl. Stassoff (1843—1844) — RMG 1903, Nr. 21 ff.

Stephani, Hermann. »Euryanthe« (ein dramaturgischer Vorschlag) — Mk 2, Nr. 24.

Sternfeld, Richard. Musikalische Zitate und Selbstzitate — Mk 2, Nr. 24.

Steuer, Max. Rosine Stoltz — Mk 2, Nr. 23.

Storck, Karl. Männerchorgesang und Musikpflege — Der Türmer (Stuttgart, Greiner & Pfeiffer) 5, Nr. 10.

—— Sängerwettstreite — ibid.

—— Wie ist Richard Wagner vom deutschen Volke zu feiern? — ibid., Nr. 11.

—— E. T. A. Hoffmann als Musikschriftsteller — ibid., Nr. 12.

Taylor, Baynton. Solo instruments for amateurs — MO, Nr. 312.

Teibler, Hermann. Die Wagnerfestspiele im Prinzregenten-Theater zu München — MWB 34, Nr. 37.

Thomas, Fannie Edgar. The other side of music study at Paris — The Musical World (Boston, Arthur P. Schmidt), August 1903.

Tiersot, Julien. Le centenaire de Berlioz à Grenoble — M, Nr. 3778.

—— Conférence faite aux fêtes du centenaire de Berlioz à Grenoble le 17 août 1903 par J. Tiersot — ibid.

—— Le centenaire de Berlioz à la Cote-Saint-André — ibid., Nr. 3779.

Turpin, E. H. The Royal College of Organists — MMR, Nr. 398.

Udine, Jean d'. Le festival Vaudois — CM 6, Nr. 17.

Ullmann, Josef. Über Pflege und Instandhaltung von Orgelwerken — ZOH 1, Nr. 3.

Vancsa, Max. Zur Geschichte der Programmmusik — Mk 2, Nr. 23.

Vivell, Cölestin. Les vrais mélodies grégoriennes par A. Dechevrens — GR 2, Nr. 9 [Kritik].

W-wa, O. Arensky's Oper »Ein Traum an der Wolga« — RMG 1903, Nr. 21.

—— Liszt in seinen Briefen an Gille — ibid., Nr. 35.

Wagner, J. Die Stellung der Musik in der Kirche. Festrede bei Gelegenheit des 25jährigen Jubelfestes des Cäcilien-Bezirksvereins am 4. Juni 1903 — GBo 20, Nr. 8.

Wirth, Moritz. Ernst v. Possart und die Matthäus-Passion — MWB 34, Nr. 36 f.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel, Leipzig. — Musikalischer Monats-Bericht, Juni—September 1903, Nr. 6—9. 19 S. 12⁰.

Liepmannssohn, Leo. Berlin, Bernburgerstraße 14. — Katalog 153. Musikliteratur nebst einer Abteilung von älteren, seltsamen Büchern und Musikalien. Darunter *P. Aron*, Lucidario; *Cerone*, Il Melopeo; *Cochlaeus*, Tetrachordum; *Galilei*, Fronimo; *P. Gerhard*, Geistliche Andachten; *Hofhaimer*, Harmoniae; *Horn*, Geistliche Harmonien; *Lorente*, El Porque; Motetti de la corona 1514; *Sancta Maria*, Libro llamado Arte etc.; Thesaurus musicus 1564; *Coussemaker*, viele Werke; Wagneriana u. v. a.

Schmidt, C. F. Heilbronn a. N. — Katalog Nr. 311. Bücher über Musik. (Ältere seltene Werke und größere Werke in neuen Ausgaben, Partituren von Opern, Kirchenmusik und Chorwerken.) 62 S. 8⁰. — Katalog Nr. 312. Musikalien-Verzeichnis. (Musik für kleines und großes Orchester. Orchester-Werke in kleiner Besetzung mit Pianoforte und Harmonium. Musik für Streich-Quintett-Orchester. Ältere zum Teil vergriffene und seltene Orchester-Werke.) 126 S. 8⁰. — Mitteilungen von C. F. Schmidt, Nr. 9, Oktober 1903. 16 S. Lex.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

Neue Mitglieder.

Donaldson, George. 4 Queen Anne Street, Portland Place, London, W.

Meinecke, Dr. Ludwig. Wiesbaden, Hellmundstraße 12.

Munk, Fritz, cand. phil. Charlottenburg, Kant Straße 94.

Nodermann, Dr. Preben. Malmö.

Rassow, Fräulein Gertrud. Leipzig, Inselstraße 25 I l.

Wodehouse, Mrs. Edmund. 56 Chester Square, London, S.W.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Behrens, Carl, Redakteur, Kopenhagen jetzt Odensegate 20.

Graff, Theodor in Berlin jetzt W. 50. Augsburgerstraße 14/15 pp. r.

Zum internationalen Musikkongreß.

Neben unserer im vorigen Hefte veröffentlichten Erklärung über den Rücktritt des Herrn Grafen von Hochberg und dem meinen von der Leitung des Musikkongresses ist denjenigen, welche sich zur Teilnahme am Kongreß gemeldet hatten, folgende Erklärung von anderer Seite zugegangen:

An die P. T. angemeldeten Mitglieder des Internationalen Musikkongresses.

Die Unterzeichneten beehren sich, Ihnen zur Kenntnis zu bringen, daß sie angesichts der großen Schwierigkeiten, welche die Organisation des Internationalen Musikkongresses darbietet und in Anbetracht der ungehinderten Ausgestaltung der Denkmalsfeierlichkeiten beschlossen haben, den Vorsitz des Internationalen Musikkongresses niederzulegen.

Allen denjenigen, welche bemüht waren, bei den umfangreichen Vorarbeiten helfend einzugreifen, und welche für dieselben ihre Kraft und Zeit geopfert haben, sprechen die Unterzeichneten hierdurch ihren verbindlichsten Dank aus.

Graf Bolko von Hochberg, Excellenz,
erster Vorsitzender.
Professor Dr. Oscar Fleischer,
zweiter Vorsitzender.

Auf Obiges bezugnehmend, gestattet sich das unterzeichnete Komitee, die Mitteilung zu machen, daß ihm nach dieser Erklärung der Herren Graf Bolko v. Hochberg und Professor Dr. Oscar Fleischer keine andere Wahl bleibt, als den Musikkongreß fallen zu lassen.

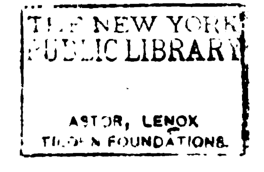
Die Feste der Denkmalsweihe werden durch diesen Ausfall des Musikkongresses in keiner Weise beeinträchtigt, werden vielmehr in der vom Komitee geplanten Weise vor sich gehen.

Hochachtungsvoll und ergebenst
Das Vereinigte Denkmal- und Festkomitee
L. Leichner,
Erster Vorsitzender.

Von dieser Erklärung hat nach Form und Inhalt weder Seine Excellenz Graf von Hochberg noch ich vorher Kenntnis gehabt, wir würden sie, weil sie in direktem Widerspruch mit den Tatsachen steht, auch niemals zu veröffentlichen gestattet haben. Es liegt vielmehr ein Mißbrauch unser beider Namen vor. Oskar Fleischer.

Ausgegeben Anfang Oktober 1908.

Für die Redaktion verantwortlich: Professor Dr. Oskar Fleischer, Berlin W., Motzstr. 17
Mitverantwortlich: Dr. Ernst Euting und Dr. Albert Mayer-Reinach in Berlin.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.



ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 2. Fünfter Jahrgang. 1903.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Zu Schubert's G-dur-Messe.

Die Gesamtausgabe von Schubert's Werken, vortrefflich in ihrer Anlage, Durchführung, Übersichtlichkeit und Ausstattung, ist im einzelnen nicht ganz frei von kleinen Fehlern geblieben, die nicht immer den Herausgebern, am wenigsten den Stechern zur Last fallen, die aber trotz ihrer Kleinheit praktisch unangenehme Folgen haben können, wenn sie nicht notiert werden. Da sich vielen Schubertischen Chorwerken jetzt endlich die Aufmerksamkeit der Dirigenten und des Publikums, die ihnen so lange schmählich entzogen war, zuzuwenden beginnt, so sei hier auf einige Stellen der so überaus liebenswürdigen G-dur-Messe hingewiesen, an denen ein Anstoß gerechtfertigt erscheint.

Die letzten drei Takte des *Credo* lauten in den Singstimmen:



Von diesen drei Takten enthält der erste eine Parallele zwischen Sopran und Tenor, wie sie für Schubert unerhört ist. Nicht als ob er sich pedantisch an veraltete Regeln geklammert oder ängstlich alle kleinen grammatikalen Inkorrektheiten vermieden hätte; aber er gestattete sich Freiheiten nur da, wo sie Sinn hatten und wo sie klanglich oder geistig

motiviert waren. Davon ist hier keine Rede; der ganze Satz ist in seiner bewundernswürdigen Einfachheit mit seinen elementaren Chorharmonien und seinem figurierten Orchesterbaß so streng geführt, daß jene Oktavenparallele in den Singstimmen, noch dazu an dem so sehr exponierten Schlusse, geradezu Schubert's Unwillen erregt hätte — wenn er sie bemerkt hätte. Wohl aber konnte ihm bei der Unmasse seiner Arbeit zuweilen ein Schreibfehler mit unterlaufen; ist doch diese ganze Messe, mit all ihrem Reichtum auch an Details, in fünf Tagen komponiert, instrumentiert und niedergeschrieben. Natürlich soll die monumentale Partiturausgabe ein getreues Abbild des Manuskriptes bieten; für die Aufführungen aber ist nicht der Buchstabe, sondern die Intention des Meisters maßgebend, sofern sich diese mit einiger Wahrscheinlichkeit herstellen läßt. Das ist hier nicht schwer: die erste Note im Tenor muß a (statt fis) heißen:

a - men a - - men.

Beiläufig: beim *passus* dieses selben *Credo*-Satzes muß in allen Chor- und Orchesterstimmen das *piano*-Zeichen eingetragen werden, nicht nur wegen des Wortsinnes und des musikalischen Charakters der Stelle, sondern auch wegen Schubert's konsequentem, in allen sechs Messen durchgeführten Brauch, den er hier zudem durch ein deutliches Zeichen betätigt hat. Am Schlusse dieser Periode nämlich, bei dem *est* des Chores nach *sepultus*, steht das *forte*-Zeichen im Orchester; dies hatte, da seit dem *Crucifixus* alles *forte* geht, keinen Sinn, wenn nicht inzwischen eine andere Nuance eingetreten wäre. So ergibt sich von selbst das *piano* des *passus*.

Etwas schwieriger scheint der Schluß des *Gloria*. Hier ist in den letzten drei Gesangtakten:



das hartnäckige Festhalten der drei Unterstimmen an der Tonika auffallend. Drei gegen Einen, noch dazu drei so kräftige Lagen gegen den in dieser Tiefe ohne Stütze ganz ohnmächtigen Sopran, das sieht Schubert's harmonischer Natur wahrlich nicht ähnlich; und vollends unmöglich ist die offene Quarte auf der zweiten Silbe des Wortes *Dei.* Man wende nicht ein, daß ja Orchester und Orgel für Komplettierung des Akkordes sorgen; in diesem ganzen Werke steht der Chor auf eignen Füßen, so daß er das Orchester zwar annimmt, aber nirgends seiner bedarf; alles bis auf die Soli-Partien und einige Orgelpunkte könnte *a cappella* gesungen werden. Wohl aber gibt das Orchester einen Anhalt dafür, wie Schubert sich den Klang der Stelle gedacht hat, und wie demgemäß der Schaden zu heilen ist. Betrachtet man die beiden Geigenstimmen genau und erwägt man im Hinblick auf die beiden vorangehenden Takte *cum sancto spiritu in gloria*, daß die Forcierung der Tonika offenbar durch Alt und Baß, aber nur durch diese beiden, erfolgen sollte, so wird man nicht zögern, im Tenor den Schreibfehler des eilenden Komponisten zu sehen, einen Fehler, der durch Änderung von vier Noten entfernt ist:



Auch im *Agnus Dei* ist der Schluß entstellt, zwar nur durch eine einzige Note, aber es ist eine wichtige; jedem Ohr würde der Ton Eindruck machen. Im drittletzten Gesangtakt bleiben die Bässe allein mit ihrem



dessen letztes G plötzlich die Fühlung mit dem c des Orchester- und Orgelbasses verliert, so daß sich ein mißtönender Abgrund zwischen beiden auftut; natürlich muß es



heißen, das ergibt nicht nur der Wohlklang, sondern mit völliger Sicherheit kann man es aus den beiden Parallelstellen entnehmen, dem jedesmaligen zweiten Chortakt nach dem ersten Sopran- und dem Baß-Solo.

Der Satz ist ja so streng symmetrisch gebaut, daß alle einzelnen Glieder sich haarscharf entsprechen; man könnte an eine gewisse Unbeholfenheit des achtzehnjährigen Komponisten glauben, wenn er nicht längst zahlreiche Proben von seiner souveränen Beherrschung der Formen abgelegt hätte, und wenn — was die Hauptsache ist — der Satz nicht gerade durch seinen primitiv einfachen Bau so ergreifend wirkte. Die Eile, welche zum Abschlusse trieb, hat in allen drei Sätzen die Feder einen Augenblick irre geführt; und es sei nochmals ausdrücklich bemerkt, daß nicht etwa die hochverdienten Veranstalter der schönen Ausgabe oder gar Schubert selbst korrigiert werden soll, sondern nur seine Feder.

Rom. **Friedrich Spiro.**

Une Lettre inédite de Spontini à Lesueur.

Comme complément à l'étude fort documentée que M. Wilhelm Altmann a publié dans les Sammelbände der IMG. de janvier-mars 1903 sur *Spontini à Berlin*, voici une lettre inédite adressée par Spontini à Jean-François Lesueur, en 1823.

M. W. Altmann (page 269 de son étude) rappelle que Spontini quitta Berlin le 9 juin 1822 et, après un séjour en Italie, vint à Paris au mois de septembre, puis rentra à Berlin en janvier 1823. Au cours de ce voyage, il retrouva Lesueur auquel, concurrent heureux, il avait été préféré, une quinzaine d'années auparavant, lorsque le prix décennal de musique, fondé par l'empereur, lui avait été décerné. L'auteur des *Bardes* n'en avait sans doute pas tenu rancune au maëstro italien; cette lettre témoigne, au contraire, que la plus grande cordialité n'avait cessé de régner entre les deux compositeurs, et que le récent voyage de Spontini à Paris n'avait fait que resserrer les liens d'amitié qui les unissaient.

General Intendantur der Kapelle

Sr Majestät des Königs von Preussen

Berlin 17 Mai 1823 Berlin den ______ 182__

Der Ritter **Spontini**, Erster Kapellmeister und Generalintendant der Kapelle Sr Majestät des Königs von Preussen.

An Herrn *Mon cher et excellent Lesueur.*

J'ai reçu votre lettre très aimable et très honorable pour moi et je me suis empreſsé de l'envoyer à l'instant à S. A. R. le Grand Duc de Heſse-Darmstadt, ne sachant comment mieux pouvoir m'exprimer, pour lui faire connoitre combien vous avez ête sensible à la marque de son estime et de sa bienveillance

pour vouſ. Je suis enchanté d'avoir pu saisir la prèmiere occasion qui s'est présentée à mon desir pour vouſ prouver la reciprocité d'estime et d'amitié que vous m'avez toujours témoignée et dont je n'ai jamais doutè; je n'ai d'autre priere à vous faire, que de vouloir bien me la conserver, et vouſ pouvez en toute sureté compter toujours sur la mienne. Les nouvelleſ de ma santé sont paſsableſ; celleſ de mes travaux, de ma place et de mon théatre, je laisse aux autres à vouſ les dire, à mon b. pere par exemple et Mr Bujac! Quant à l'aimable invitation que vouſ me faites si amicalement de revenir me fixer à Paris, de la maniere dont on gouverne le grand opera, et d'apréz les marqueſ de l'extreme bienveillance que l'on m'a témoigné, surtout à mon dernier séiour fugitif danſ cette belle capitale, j'y retournerai, lorsque j'aurai donné un eternel adieu au grand opera, à ma carriere, à la musique et à touteſ les miserabilitès de ce Monde!!! Si je quittois la Pruſse et mon honorable et superbe situation, ce seroit une lachetè de ma part et un exces inoui d'ingratitude, si ce ne seroit, que pour le seul motif de rendre à son pere une fille cherie qui se pleurent tous les jours mutuellement, et pour jouir moi même dans le sein d'une excellente famille d'un parfait rèpos pour le reste de mes iours.

Adieu, mon cher Lesueur, je vous quitte pour aller faire [une] rèpetition générale de Cortez que je dois donner démain; [vous sa]vez que je dirige moi-même l'orchestre danſ tous mes ouvrages, ceux de Gluck et de Mozart: Deux et trois fois par semaine, depuis mon retour ici cette besogne m'a occupé! Mardi 20 Olimpie le 23 Nurmahal le 27 la Vestale et le tout rècommence ainsi tous les quinze jours! Chaque rèpresentation est prècedèe d'une rèpetition gènèrale comme à la 1re rèpreſentation! Le 23 avril dernier je donnai au grand thèatre la Creation d'Haydn executèe par trois cent cinquante personnes environ, je la dirigeai moi-même et je n'avois fait qu'une petite rèpetition des chœurs et une seule rèpetition gènèrale! l'execution fut prodigieuse! la recette êtoit a mon benefice, que j'ai touſ leſ anſ par mon contrat, et sanſ alterer les prix il m'en est resultè, avec la generositè du Roi, plus de douze mille francs, ajoutès à mes 33 mille environ d'apointemenſ! adieu encore cher Lesueur; mille reſpects à Madame et mille amities de la part de ma femme.

Tout à vouſ Spontini.

(Adresse): A Monsieur
Monsieur Lesueur
Surintendant de la Musique du Roi de France
à Paris.

Le cachet, conservé en partie, porte ce fragment d'inscription: GENER... MUSICK DIRECTION.

Quelques éclaircissements sont nécessaires pour saisir les allusions contenues dans cette belle lettre de Spontini à son collègue français. Lesueur avait été décoré de l'ordre de Louis par le grand-duc de Hesse-Darmstadt, le 22 décembre 1822; et la lettre qu'il avait adressée à Spontini pour être transmise au prince contenait, selon toute vraisemblance, une adresse de gratitude pour la marque de distinction qui lui avait été conférée.

Le beau-père de Spontini était Jean-Baptiste Erard, frère du célèbre

facteur de pianos Sébastien Erard. Céleste Erard était devenue la femme du compositeur italien en 1810 ou 1811. Elle est morte au château de la Muette, propriété de la famille Erard à Paris-Passy, le 1er octobre 1878, âgée de quatre-vingt-trois ans.

Le M. Bujac dont il est question doit être le librettiste de *l'Alcade de la Véga*, opéra-comique d'Onslow joué le 10 août 1824, publié en 1825. Il n'existe pas d'autre trace de lui, à ma connaissance.

Paris. **J.-G. Prod'homme.**

Trois Lettres autographes.

Les manuscrits originaux des trois lettres suivantes appartiennent à la bibliothèque de Grenoble et proviennent de la collection du Dr. Marjolin, qui vécut longtemps à Paris et a légué à ce dépôt public une collection d'autographes dont un grand nombre lui étaient adressés. La première cependant, de Joséphine Vieuxtemps, a pour destinataire un M. Léon (?); elle est écrite sur quatre pages pleines d'une écriture fine et serrée, de caractère germanique. La femme de Vieuxtemps y narre avec bonne humeur des incidents du voyage qu'elle fit en 1855-56, en compagnie de son mari, dans le midi de la France.

(Joséphine Eder, née à Vienne le 15 décembre 1815, épousa Vieuxtemps en 1844. Jouant du piano avec distinction, elle l'accompagna dans ses nombreuses tournées en province et à l'étranger. Elle mourut à Saint-Cloud le 20 juin 1868.)

Les deux billets, de Scribe et de Léon Pillet, adressés au Dr. Marjolin, se rapportent: l'un à la première représentation des *Huguenots* (29 février 1836) et lui est antérieur de quelques jours; l'autre, à l'une des premières représentations qui eurent lieu à l'Opéra sous la direction de Léon Pillet (1er juin 1841-1847: *le Freischütz*, *la Reine de Chypre*, *Charles VI*, *Lucie de Lammermoor*, etc.).

Valence 1er Janvier 1856.

Mon cher Mr Leon!

Depuis que ce n'est plus la mode, j'ai une vraie passion pour souhaiter la nouvelle année à mes amis; ajoutez cela a une journée a pluie battante et pas une âme de connaissance et vous comprendrez que vous tombiez une des premières victimes du 1er Janvier. Depuis l'année passée ou je vous ai vu pour la dernière fois et ou vous nous aviez choisis pour victimes en nous donnant une lettre pour St. Arod, nous n'avons cessés de donner des Concerts, concert petits et Concerts grands Concerts maigres Concerts gras, Concerts longs Concerts courts, tout y a passé, 10 fois les murailles de l'ancienne ville de Lyon (pas des Lions) se sont couvertes de nos affiches, Lyonnais pour nous rendre la politesse nous ont couverts d'applaudissements; tous les Echos de l'Alentour ont resonnés des promesses de Belloni[1]) et pas un village faisant parade d'un maire n'a échappé a son oeil investigateur et scrutateur dans la recherche

1) Belloni, impresario qui fut longtemps secrétaire de Liszt.

d'un bon couvert; eh bien malgré celà je dis, »Il n'y a pas de couverts!« la mode en est passé, et la malheureux artiste, qui traque son public a travers la France et qui de son coté est traqué par le feroce bureau de bienfaisance, qui veut le mettre a toute force sur la paille, ferait bien d'apprendre comme les rois et empereurs un petit metier a coté de son art de gouverner son pays ou son instrument pour avoir un »en cas de faim.

Oui après avoir payé aux pauvres 1200 francs de droits il a fallu encore s'exécuter et donner un Concert pour les Sourds-Muets devant un public qui ne valait guère mieux. Enfin nous allons a la recherche des Climats plus chauds, pour pouvoir mieux jouir du »Plaisir de voyager«. Que fait-on a Paris, est-ce vrai que depuis la reconciliation avec l'illustre Italien l'Opera Italien est dans un etat florissant: il reverdit[1]), comme au mois de mai, mais au lieu de roses c'est vous qui poussez — — — — — a la roue? Cancans de province n'est-ce pas qu'on se rouille vitte hors de Paris; aussi ne voyons-nous depuis notre depart qu'un point lumineux c'est le retour. J'aurais bien voulu vous dire que c'était en grande partie, pour vous retrouver et passer avec vous et Marie de ces bonnes heures de causeries intimes auquel votre gracieux esprit donne tant de charmes, mais vous ne me croiriez pas parceque vous vous êtes fait traduire en Italien ce qui fait que vous êtes quelquefois incompréhensible pour vos amis, et que vous meriteriez d'être traduit devant le tribunal pour trahizon de la patrie de ce fait. En attendant veuillez envoyer les lettres qui vous viendront pour nous, à *Marseille*,

Hotel de l'Univers.

Vous voyez que n'ose pas même emettre l'idée que vous y ajouteriez un petit mot, rien que par esprit de contradiction pour nous dire que nous avons torts, que vous nous aimez toujours en dépit du Dante d'heureuse et de Mazzini de malheureuse mémoire. Voulez-vous bien dire mille choses aimables de notre part à Madame Léon, et a la gentille Marie, et embrasser ce futur diablotin qui rèunira sur sa tête tout l'esprit des deux frères qui en ont chacun pour quatre. Si j'avais le temps je vous raconterais l'episode curieuse de deux pianistes des deux sexes, qui ont ornés Lyon de leurs fausses notes et pretentions! la première: Mlle Seliska-Lyon-Boschaerts Elève d'une elève de Hertz, arrivant ici, nanti du fonds de magazin d'un marchand de musique en banqueroute (tous morceaux d'Hertz) au nombre de quatre-vingt-seize, que son père (cordonier!) a dû accepter en guise de paiement, il avait chaussé la famille du marchand de musique pendant deux ans. Ayant cette musique sur les bras et pour ne pas laisser perdre son capital sa fille a dû se faire artiste et Erard a dû expedier un piano neuf et Georg Hainl a fait annoncer la *Miss Scie* nouvelle du piano avec pompe. Malheureusement le public du theatre apres avoir entendu le divin Concerte en Ré mineur d'un certain H. Vieuxtemps n'était plus d'humeur a suporter le frottement de la violette de Hertz representant des Caoutschouks en valeur commerciale: on a chuchotté puis chutté puis le public a fait prier instament Mlle Seliska-Lyon-Boschaerts élève d'une élève de Hertz de ne plus reparaitre en scene. — Le second exemple Mr *De* Croze pianiste legitimiste a eu force succès legitimistes mais non legitimes, c'est a dire qu'il a eu beaucoup de vogue en arrivant fleurdelysé mais qu'il a eu l'imprudence comme jadis Maître Corbeau de se faire entendre, et tout était dit, on a dormi a son Concert et le peu d'élèves que sa blague lui avait valu se sont *dispersés tous*! (après le concert, ce qui l'a obligé de quitter la ville). Malheur a moi voilà une quatrième page et je ne vous ai pas encore parlé des coupe gorges qu'on apelle hotels a Lyon, ou les souris vous empêchent de dormir la mauvaise cuisine de manger et l'addition de digérer; mais aussi comment veut-on bien diner à l'hotel si les cuisinières au lieu de faire leur fricot se promenent comme premières chanteuses au grand Opera, car Mlle Paula 1e forte cantatrice est bien la cuisinière de Mme Damoreau, et pour une cuisinière elle chante bien, mais sa methode sent toujours le graillon. Comme cela les arts et métiers se sont donnés agreablement la main cet hiver à Lyon et nous l'avons abandonné à son sort ou plutôt à son

1) Le Théâtre-Italien venait de reprendre *Il Trovatore* et *Ernani* de Verdi.

chef d'orchestre[1]) qui aprête un canard monstre pour son benefice. Je vous joins quelques petits articles du dernier concert ici et de Nancy. Si vous pensez faufiler un mot pour vos amis nous vous en serons reconnaissants. Vous ne nous oublierez pas près de votre cher frère auquel j'aurais pu tout autant adresse ma lettre puisque je ne vous sépare point dans mes idées et que c'est pour vous dire que je vous aime tous deux et pour nous rapeller à vous tous deux que je vous ennuye de ces 4 pages, qui (au moins consolez vous), n'auront point de post scriptum.

Josephine Vieuxtemps.

* * *

E. S.

Voici, Monsieur, la lettre que vous voulez bien me demander et je suis certain, s'il reste des stalles, que vous en aurez .... mais j'ai malheureusement la crainte qu'il ny en ait plus. Meyerbeer qui en demandait hier n'a pu en avoir ni pour or ni pour argent .... il n'y aurait que le cas peu probable ou il en serait rentré et ou quelques personnes qui vont lundi au bal chez Rotchild, auraient rapporté leur coupon.

Croyez en tous cas, monsieur à mon entier et bien sincère dévouement
E. Scribe.

* * *

Académie Royale
de Musique.

Paris ce 184...

Je regrette beaucoup de ne pouvoir offrir à Monsieur Marjolin, que deux places d'orchestre; mais c'est le Ministère qui a distribué presque toutes les loges.

Les dames sont admises à l'orchestre
Mes civilités respectueuses
Leon Pillet.

Paris. **J.-G. Prod'homme.**

Tschaikowsky als Beurteiler anderer Komponisten.

(Ein Gedenkblatt anläßlich seines Todestages (6. November 1893).

In der umfangreichen Biographie des weltbekannten Komponisten Peter Tschaikowsky, welche dessen Bruder Modest zum Verfasser hat und deren erster Band jetzt in einer deutschen Übersetzung von Paul Juon vorliegt (Verlag von P. Jurgenson, Moskau) sind sehr viele Briefe Tschaikowsky's enthalten, die in ihrem Hauptbestandteil von größtem literarischen Wert sind. In diesen Briefen, bei deren Niederschrift er wohl kaum geahnt hat, daß sie einst durch den Druck weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden würden, hat er sich oft in zwanglosester Weise über andere Komponisten ausgesprochen. Seine Urteile sind so charakteristisch für seine eigene Beurteilung als Komponist, daß eine Zusammenstellung derselben, wenigstens soweit bekanntere Komponisten in Frage kommen, weiteren Kreisen, welche zum Lesen der umfangreichen Biographie nicht kommen, wohl erwünscht sein dürfte.

1) Georges Hainl.

Zu den Lieblingskomponisten Tschaikowsky's von Jugend auf gehörten Mozart, dessen Don Juan und D-moll-Streichquartett er vornehmlich liebte, Bellini, Rossini und Glinka. Während er aber an den ersteren kaum etwas auszusetzen fand, legte er in späterer Zeit doch sein kritisches Messer an Glinka. So schreibt er 1878: »Dieser Mann, welcher mit einer außerordentlichen und eigenartigen schöpferischen Begabung ausgerüstet war, hat — trotzdem er ein ziemlich hohes Alter erreichte — ganz erstaunlich wenig geschaffen. Lesen Sie seine Memoiren. Sie werden sehen, daß er wie ein Dilettant gearbeitet hat, das heißt ab und zu, wenn er gerade bei Stimmung war. Wir mögen noch so stolz auf ihn sein, müssen aber eingestehen, daß er seine Aufgabe nicht ganz erfüllt hat, wenigstens nicht seiner Begabung entsprechend. Seine beiden Opern laborieren vielfach an einer erstaunlichen Ungleichmäßigkeit: neben genialen Stellen von unvergänglicher Schönheit finden sich ganz kindisch naive und schwache Nummern. Was hätte er erreicht, wenn er in anderer Umgebung, wenn er gearbeitet hätte, wie ein Künstler, welcher sich seiner Kraft und Pflicht bewußt ist, seine Begabung bis an die letzte Grenze der möglichen Vollkommenheit zu entwickeln — und nicht wie ein Dilettant, der aus Langeweile Musik macht?«

Nächst Glinka liebte Tschaikowsky von russischen Komponisten am meisten — wenigstens in seiner Jugend — Seroff, besonders dessen Oper »Judith«. Dieser in Deutschland kaum bekannte Komponist war, wie Tschaikowsky sagt, »jedenfalls eine sehr interessante Persönlichkeit. Bis zu seinem 43. Lebensjahre hatte er noch nichts geschrieben; er hatte nur Versuche gemacht, geriet oft in Begeisterung, verlor aber ebenso oft gänzlich den Mut. Endlich versetzte er nach 25jährigem Hin- und Herpendeln alle Welt durch die Komposition der ‚Judith' in Erstaunen. Man hatte von ihm eine langweilige, talentlose und dabei anspruchsvolle Musik erwartet . . . . und hatte sich geirrt. Der 43jährige Neuling stellte sich . . . . in einer Oper vor, welche in jeder Beziehung schön genannt zu werden verdiente und an keiner Stelle verriet, daß sie das Erstlingswerk des Autors war. Sie war sehr warmblütig und erreichte stellenweise einen sehr hohen Grad von Stimmungszauber und Kraft Sie hatte einen sehr ansehnlichen Erfolg beim Publikum davon getragen und in musikalischen Kreisen, namentlich unter der Jugend sogar Enthusiasmus hervorgerufen. . . . Dieser unerwartete Erfolg war Seroff zu Kopf gestiegen: er hielt sich selbst nunmehr für ein Genie. . . . . Seine zweite Oper ‚Rogneda' ist bereits ein viel weniger hervorragendes Werk. In ihr hascht er nach Effekten, verfällt oft in Gemeinheit und Banalität und bemüht sich durch rein materialistische Grobheiten dem Pöbel zu imponieren. ‚Des Feindes Macht' ist noch schwächer.«

In Laienkreisen wird Tschaikowsky fast immer noch als ein Vertreter

der sogenannten jungrussischen Musik betrachtet; trotz mancher Gemeinsamkeiten, so zum Beispiel der Verwertung der russischen Volkslieder in seinen Werken, steht er in bewußtem, beinahe feindlichem Gegensatz zu dieser Richtung, die er gern die »allmächtige Schaar« nennt; er ist übrigens von dieser reichlich angefeindet worden. Einer seiner Briefe an seine Seelenfreundin Frau von Meck ist geradezu eine Abhandlung über diese »allmächtige Schaar«, deren Sitz in Petersburg war, während er selbst jahrelang in Moskau wirkte. Er hielt alle diese jungen Petersburger Komponisten für sehr talentvoll, tadelte aber ihre schreckliche Selbstüberhebung. Am sympathischsten ist ihm Rimsky-Korsakoff, der wenigstens nachträglich noch zu der Überzeugung gekommen sei, daß ein Genie doch auch studieren müsse, daß die Schulung nicht jede Inspiration töte und die schöpferische Kraft ausdörre. César Cui, der in erster Linie Professor der Fortifikation war, ist für Tschaikowsky nur ein talentvoller Dilettant, dessen eleganter und koketter Musik man sehr bald überdrüssig werde. Borodin hält er für viel talentvoller; er habe aber weniger Geschmack und so wenig gelernt, daß er nicht einen einzigen Takt ohne fremde Hilfe schreiben könne. Das größte Talent des Petersburger Kreises ist nach Tschaikowsky's Ansicht Mussorgski, die bedeutendste Persönlichkeit Balakireff, dessen Einfluß aber sehr unheilvoll gewesen sei.

Alle diese Angehörigen der »allmächtigen Schaar« waren begeisterte Verehrer der Werke von Berlioz. Tschaikowsky aber war nur von dem Menschen Berlioz, freilich im höchsten Grade entzückt, schätzte ihn als Reformator des Orchesters ungemein hoch, konnte sich aber für seine Musik gar nicht begeistern. Er macht übrigens gelegentlich einmal auf den interessanten Widerspruch zwischen dem Komponisten Berlioz, dem Vertreter des musikalischen Ultraromantismus, und dem Kritiker Berlioz, dessen Abgott Gluck ist, aufmerksam. Bei derselben Gelegenheit giebt uns Tschaikowsky, dessen Kompositionen sicherlich in größtem Gegensatze zu denen Mozart's stehen, eine Erklärung für seine Vorliebe für diesen deutschen Meister; er sagt: »Vielleicht habe ich Mozart gerade darum so lieb, weil ich als Kind meiner Zeit gebrochen und moralisch krank bin und in Mozart's Musik, in welcher die Lebensfreudigkeit einer ganzen, gesunden, noch nicht von Reflektion zerfressenen Natur zum Ausdruck kommt, Beruhigung und Trost suche. Es scheint mir überhaupt, daß in der Seele des Künstlers die schöpferische Kraft ganz unabhängig von seinen Sympathien oder Antipathien ist, man kann zum Beispiel Beethoven verehren und doch mehr nach Mendelssohn hinneigen.«

Ebenso wenig wie Tschaikowsky den Komponisten Berlioz liebt, ebenso wenig haben Liszt's und Wagner's Kompositionen seine Sympathie; an

beiden findet er nur die Instrumentation nachahmenswert, während er ganz unverkennbar in seiner Auffassung von dem heute fast ganz vergessenen Henri Litolff (Ouvertüren Robespierre und die Girondisten) sich beeinflussen läßt. Über Wagner's Lohengrin-Vorspiel hat er geradezu geschimpft. Vom »Rheingold« sagt er: »In szenischer Hinsicht interessierte mich das Ding sehr, machte auch mit seiner wahrhaft bewunderungswürdigen Ausstattung großen Eindruck. In musikalischer Hinsicht ist es ein unglaublicher Unsinn, in welchem jedoch hin und wieder sehr schöne, ja entzückende Momente aufblitzen.« Nach den letzten Akkorden der »Götterdämmerung« fühlte sich Tschaikowsky wie aus einer Gefangenschaft befreit. Sein uns heute geradezu komisch anmutendes Gesamturteil über den »Ring« lautet sehr wenig schmeichelhaft: »Die Nibelungen mögen in der Tat ein großartiges Werk sein; gewiß ist aber auch, daß es noch nie eine so unendliche und so langweilige Faselei gegeben hat. Die Auftürmung der kompliziertesten und ausgestifteltsten Harmonien, die Farblosigkeit des Gesanges auf der Bühne, die unendlich langen Monologe und Dialoge, das Dunkel des Zuschauerraums, die Abwesenheit jeglicher Poesie, jeglichen Interesses der Handlung — alles dies hat meine Nerven bis zum letzten Grade ermüdet. Also das ist es, was die Reform Wagner's erstrebt! Früher war man bemüht, die Leute durch die Musik zu erfreuen — heutzutage jedoch quält man sie. Freilich sind auch schöne Stellen darin, im großen und ganzen ist's aber zum Sterben langweilig. Wieviel tausendmal herrlicher ist das Ballet ‚Sylvia'!«

Für den auch m. E. genialen Komponisten der ‚Sylvia', Léon Délibes schwärmte Tschaikowsky, nochmehr aber für Bizet's ‚Carmen', welche ihn vollkommen hinriß. Sehr richtig schreibt er über ‚Carmen': »Diese Musik will nicht tief sein und ist in ihrer Einfachheit und Ungekünsteltheit so lebendig, so schön, so innig, daß ich sie von Anfang bis zu Ende auswendig gelernt habe.« Viel Interesse hat Tschaikowsky auch für Eduard Lalo uud namentlich für Camille Saint-Saëns, der ihn nicht nur durch seine geistreichen und originellen Ideen, sondern anch durch seine technische Meisterschaft entzückte; treffend bemerkt er, daß Saint-Saëns es verstanden hätte, in seinen Werken die Grazie und Lieblichkeit der französischen Schule mit dem Ernst und der Tiefe der großen deutschen Meister zu vereinigen.

Unter die letzteren rechnet Tschaikowsky auch Schumann, dessen »Paradies und die Peri« er besonders liebte, nicht aber Brahms, gegen den er eine entschiedene Antipathie hegt. 1877 schreibt er: »Gestern haben wir eine neue (die erste) Sinfonie von Brahms durchstudiert, einem Komponisten, den die Deutschen in den Himmel heben. Für mich hat er gar keinen Reiz. Ich finde, daß er sehr dunkel und kalt ist, dabei

voller Prätention, aber ohne rechte Tiefe«. Noch schärfer spricht er sich über Brahms aus, als er seiner Seelenfreundin auseinandersetzt, warum er sich nicht entschließen kann, ihm einen Besuch zu machen: »Brahms — ein Licht, und ich — ein Unbekannter. Ich will Ihnen aber ohne falsche Bescheidenheit sagen, daß ich mich viel höher einschätze als Brahms. Was könnte ich ihm sagen? Wenn ich ein ehrlicher und wahrheitsliebender Mann bin, so müßte ich ihm sagen: ‚Herr Brahms ich halte Sie für einen unbegabten, prätentiösen und jeglicher schöpferischen Kraft entbehrenden Komponisten. Ich stelle Sie gar nicht hoch, und schaue hochmütig auf Sie herab. Doch ich habe Sie nötig und bin nur darum zu Ihnen gekommen.‘ Bin ich aber ein unehrlicher Mann, so werde ich ihm das Gegenteil sagen. Ich kann aber weder das eine noch das andere.«

Man sieht, Tschaikowsky war ein Charakter, der, wie wir aus zahlreichen anderen Äußerungen wissen, niemals durch Besuche, Empfehlungen und dergleichen für die Verbreitung seiner Kompositionen sorgen wollte. Daß er im Ausland, besonders in Deutschland mehr und mehr zur Geltung gekommen ist als in seiner russischen Heimat, verdankt er bekanntlich der Propaganda des für jedes Talent ohne Unterschied warm eintretenden Hans von Bülow.

Friedenau-Berlin. **Wilh. Altmann.**

Alpenkönig und Menschenfeind von Richard Batka und Leo Blech.

(Zur ersten Aufführung am Dresdener Opernhaus.)

Vor einiger Zeit hatte ich Gelegenheit an dieser Stelle darauf hinzuweisen, daß die Vollkommenheit eines musikalischen Bühnenwerkes nur auf der »harmonischen Wechselwirkung zwischen einem Drama und seiner Musik oder, wenn man will, auch umgekehrt« beruhen kann. Die Willkür, die sich eine Zeit lang die Musiker in der Auswahl der musikalisch zu bearbeitenden Stoffe haben zu Schulden kommen lassen, ist durch die Gewalt, mit der die vollendeten Werke auf diesem Gebiete gewirkt haben, beseitigt worden. Dichter und Musiker müssen sich in die Hände arbeiten, müssen eine Zweieinigkeit bilden, von der das eine Glied der ergänzende Teil des anderen geworden ist, wenn sie nicht, wie das immer mehr der Fall wird, in einer Person vereinigt sind. Es darf daher wohl behauptet werden, daß, wenn heute ein Werk dieser Gattung bei seinem Erscheinen einen bemerkenswerten Erfolg erzielt, es diesen in erster Linie jener geschilderten Wechselwirkung zu verdanken hat. So verhält es sich in der Tat mit der ersten Neuheit, die das Königliche Opernhaus zu Dresden in der jetzt in vollem Gange be-

findlichen Spielzeit aufgeführt hat. Die beiden Verfasser der Volksoper »Alpenkönig und Menschenfeind«, Richard Batka und Leo Blech, haben bereits vor einem Jahre in demselben Institute den Beweis einer glücklichen Verbindung liefern können, als ihre reizende Opernidylle »Das war ich« eine Reihe von Aufführungen erlebte.

Die größeren Theater befinden sich den an sie gestellten Anforderungen in bezug auf die Aufführung von neuen Werken gegenüber in einer keineswegs einfachen Lage. Die Zeit der Erzeugung bleibender Schöpfungen ist vorläufig vorüber. Dagegen leben wir in einer Zeit der Verdauung und der Gährung, indem vieles nachgeschaffen wird und als Resultat fleißiger Studien und feinen Verständnisses erscheint, und wiederum sich das Streben kundgibt, auf den eingeschlagenen Pfaden vorwärtszudrängen und neue Bahnen zu entdecken. Nach beiden Richtungen hin entsteht eine Fülle von Werken, unter denen nun eine richtige Wahl zu treffen eine äußerst schwierige Aufgabe ist, zumal wenn man bedenkt, was so häufig vergessen wird, daß eine Oper aufzuführen einen gewaltigen Apparat von menschlichen Kräften erfordert. Auch läßt sich der Eindruck, den ein Werk auf das Publikum machen wird, vorher selbst von den Erfahrensten und Kundigsten nicht berechnen, und mit diesem Eindrucke hat schließlich die Leitung eines jeden Theaters zu rechnen. Es kann nicht rühmend genug hervorgehoben werden, daß die Direktion des Dresdener Opernhauses in bezug auf die Wahl von Neuheiten sich von durchaus künstlerischen Zielen hat beeinflussen lassen und außerdem eine glückliche Hand bekundet hat. Es braucht nur an »Manru«, »Der Polnische Jude« und »Das war ich« erinnert zu werden. Der Erfolg des letzteren Werkes führte zu der Annahme des größeren Werkes der beiden Verfasser, wobei auch der Umstand in die Wagschale fallen konnte, daß die Quelle, aus der der Dichter geschöpft hatte, eine reiche Vergangenheit aufweisen darf. Das Märchenspiel »Alpenkönig und Menschenfeind« mit seinem romantischen Anfluge und seinen komischen Szenen gehörte einst zu den Stücken, die den Namen Ferdinand Raimund's weithin über alle Theater-Lande trugen. Sprach sich in ihnen auch zuweilen eine aufdringliche Moral aus, so ließ die echte Dichtung, die aus ihnen hervorleuchtete, jene leicht übersehen, zumal die Sprache mit ihren Gemütstönen und ihrem wirklichen Humor in die Herzen der Hörer zu dringen wußte. Natürlich machte die Form des Stoffes eine Umwandlung zu einer modernen Operndichtung gefährlich; denn es durfte aus diesen vielen Kleinigkeiten nur das Wesentliche in die neue Gestalt hinübergenommen werden.

Batka hat es verstanden, in meisterhafter Weise die Handlung zusammenzudrängen und deutlich zu gestalten. So sind die Geister bis auf den einen Alpenkönig verschwunden. Der Köhler ist ein Tischler geworden, der nebenbei Klarinette bläst. Der Schauplatz ist in drei Teile geteilt, die aus dem Hause des Rappelkopfs und den angrenzenden Waldgegenden bestehen. Auch hat der Dichter die ganzen Spukgeschichten gemildert und unserm menschlichen Empfinden nähergerückt. Der Vertrag, den der »Alpenkönig und der Menschenfeind« miteinander schließen, beruht auf Gegenseitigkeit, indem der erstere, wenn die Bekehrung des letzteren nicht gelingen sollte, diesem und seinem Menschenhasse dienstbar werden muß. So sind die Personen wirkliche Wesen geworden, deren Tun und Treiben das Interesse der Zuschauer erwecken und festhalten. Batka hat sich nicht nur als Bearbeiter bewährt,

sondern sich mehr als selbständiger Dichter erwiesen, von dem fortan noch viel Schönes zu erwarten sein wird.

Vermöge dieser vorzüglichen Eigenschaften, die der Umdichtung nachzurühmen sind, ist es nun dem hochbegabten Musiker nicht schwer geworden, sein Talent nach allen Seiten hin glänzend zu entfalten. Leo Blech gehört zu den jetzt lebenden Meistern, die alles können, weil sie alles, was zu lernen ist, gelernt haben. Da ist nichts in den Formen, selbst in der verwickeltsten nicht, was ihm nicht mit Leichtigkeit zu Gebote stände. Er versteht die Irrgänge der polyphonen Labyrinthe so schwierig als möglich durcheinander zu bauen, um nachher mit unfehlbarer Sicherheit aus ihnen hinauszuführen. Er weiß eine Melodie zu finden und sie, je nach dem dramatischen Bedürfnisse, in langatmiger Gliederung oder volkstümlicher Knappheit auszubilden. Gerade in letzterer Beziehung ist ihm mehrfach Gelegenheit geboten worden, in einfachen Liedern einen warmen Ton anzuschlagen, und er hat ihn gefunden. So mußte das entzückende Duett zwischen dem Diener Habakuk und der Dienerin Lieschen wiederholt werden. Mehr noch als in »Das war ich« hat er sich Schranken aufgelegt, um durch die Entfaltung seiner vielen technischen Gewandtheiten den Strom der Deutlichkeit und Verständlichkeit nicht abzudämmen. Von vielen Seiten wird ihm eine glänzende Instrumentation nachgerühmt. Natürlich weiß er sie zu schaffen; aber in dem vorliegenden Falle wäre dieser Ruhm etwas zweifelhaft, da es leicht so aussehen könnte, als habe er nur glänzend instrumiert, um seine Fähigkeit darin zu bekunden. Es ist vielmehr hervorzuheben, daß die Instrumentation, die an einzelnen Stellen allerdings glänzend ist, weil sie es dort sein muß, jedes überflüssigen Glanzes entbehrt, dagegen ganz in der einfachen Stimmung des dramatischen Vorwurfs gehalten ist. Nur in den Polterszenen tritt sie mehr hervor, um recht drastisch zu wirken. Sie ist, um den treffenden Ausdruck zu gebrauchen, durchweg im Ganzen und im Einzelnen dem dramatischen Charakter entsprechend. Die musikalische Arbeit durchweht ein Zug feiner Ursprünglichkeit und künstlerischer Empfindung.

Ein Werk von so interessanten Einzelheiten und solchen abgerundeten Beschaffenheiten findet an dem Königlichen Opernhause in Dresden eine so liebevolle Behandlung, daß seine erste Aufführung einen Erfolg erzielen muß, auch wenn es ihn nicht in sich selbst bergen würde. Herr v. Schuch ist nicht nur der gewandte Orchesterleiter, der feinsinnige Musiker, er ist auch in hohem Grade bühnenkundig. Daher lenkt er den Sinn der Mitwirkenden, indem er ihnen den rein musikalischen Teil mit peinlicher Gewissenhaftigkeit einstudiert, zugleich auf die Forderungen der Bühne in Verbindung mit der Musik. Dadurch wird die nicht überall vorhandene Harmonie zwischen Handlung und Musik von vornherein vorbereitet, und dem Regisseur seine Tätigkeit auf der Bühne wesentlich erleichtert. Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß das Königliche Orchester ganz hervorragendes geleistet hat.

Von den Darstellern müssen die beiden Baritonisten, die Herren Perron (Alpenkönig) und Scheidemantel (der Menschenfeind Rappelkopf) in erster Linie genannt werden, da sie ihre überaus schweren Rollen in bewundernswerter Weise beherrscht haben. Die Verkleidungsszene gelang ihnen vorzüglich, sowohl im Gesang wie in der Darstellung. Von den übrigen Mitwirkenden verdient Herr Greder besonderer Erwähnung; denn sein Tischler Veit ist eine weitere Bereicherung seiner lebensvollen Figuren-Sammlung.

Das oben schon erwähnte Bedientenpaar fand in Herrn Rüdiger und Frl. Nast ausgezeichnete Vertreter.

Der Erfolg war ein starker und ist in den ersten fünf- oder sechs Vorstellungen der gleiche geblieben, so daß er wohl als ein dauernder in Aussicht gestellt werden kann, zumal auch der Besuch sehr zahlreich gewesen ist. Von anderen Bühnen haben das Deutsche Landestheater in Prag, an dem der Komponist als erster Kapellmeister tätig ist, und das Leipziger Stadttheater, dessen Direktor, Herr Geheimrat Stägemann, der ersten Aufführung beiwohnte, das Werk bereits angenommen. Auch der Direktor des Berliner Theater des Westens, Herr Intendant Aloys Prasch, der mit seiner Gemahlin anwesend war, hat die Absicht, das Werk anzunehmen. Die Mühe, die die Einstudierung von »Alpenkönig und Menschenfeind« erfordert, wird reichlich belohnt werden; denn, wenn auch ein gewisser sensationeller Reiz fehlt, ohne den ein größeres Publikum sich nun einmal schwer gewinnen läßt — leider —, so werden die Echtheit des Volkstümlichen und die Wahrheit der Empfindungen die Zuhörer bald fesseln und sich deren Anhänglichkeit auch zu erhalten wissen.

Dresden. **Eduard Reuß.**

The Wagner Festival in Berlin[1]).

Berlin. — The Wagner Festival from an Englishman's point of view. — It is said that the outsider sees most of the game, and taking the matter in that way perhaps I may claim to be in a position whence to furnish a rather clearer survey of the Wagner-Fest in Berlin than is conveyed by the various opinions of the heated controversialists on the spot. Certainly, to pronounce any judgment on the latest "Wagner-Streit" would require a knowledge of its secret history to which I do not pretend. Regarding that I will only give an opinion on the lecture delivered this year in Berlin by Frau Wagner's son-in-law, Prof. Henry Thode, and now published in pamphlet form ("Wie ist Richard Wagner vom deutschen Volke zu feiern?" Heidelberg, 1903); and say that I think the scheme there formulated was in the abstract an admirable one, infinitely more complete and more to the point than that which was adopted, for it bore upon all sides of Wagner's activity, while it represented all that was dearest to him, and all that most strongly influenced his art, not only as a musician but as a dramatist. But on the purely personal side of the question involved in this Festival I need have no hesitation in expressing my opinions. Herr Leichner, who has been the moving spirit in the whole affair, and has supplied the lion's share of the cost of both the memorial and the festivities, has been subjected to an amount of personal abuse which is grossly unfair, if not indecent. It may or may not be true, — it is impossible for any one but himself to say, — that he has been influenced by mixed motives. We have heard of many instances of rather showy philanthropy that have possibly been prompted by desire for social prestige, but we do not boycott the colleges or hospitals or churches that are the result. Surely the credit which we

---

1) Wir glauben im Interesse unserer Leser zu handeln, wenn wir außer den unter »Musikberichten« und »Notizen« gebrachten deutschen Berichten auch diesen aus englischer Feder zum Abdruck bringen. Die Redaktion.

give to wealthy brewers, manufacturers, provision merchants, sugar-refiners, and the like for a redeeming element of public spirit may be extended even to a manufaturer of cosmetics. And Herr Leichner has done something before now to prove his genuine interest in Wagner, for, in addition to the fact that he was in his youth an operatic vocalist, he gave in 1895 the sum of 40,000 Marks to secure for Germany Oesterlein's rich collection of Wagneriana, now finally deposited at Eisenach. As for the cheap humour that has styled the event the "Fettpuder-Fest", it is ephemeral. We might on the same principle have dubbed the new buildings of the Royal College of Music the "Corrugated College". Unfortunately even this rather silly banter, combined with the desire of appearing to be in touch with the official representatives of Wagnerism, has had the effect of making people hold aloof, and when the process of "ratting" began, it soon spread. Distinguished musicians who had promised their sympathy and cooperation withdrew, until it became so much the fashion that every two-penny half-penny vocalist who yearned for a newspaper notice caused it to be announced that "Mdme. A." or "Signor B." would take no part in the event.

One thing remains after all this strife, a memorial which is solid enough to endure for a good many generations to come. Eberlein's statue is, if not absolutely a great work, a highly effective one. It seems to me to just miss monumental dignity, probably because the sculptor has been anxious to give vitality and realism to his portraiture, and it was difficult no doubt to reconcile Wagner's nervous and excitable personality with the gravity and reserve of monumental sculpture. He has, if anything, over-emphasized the keenly cut features and nervous alertness of demeanour. The illustrative figures round the base are, on the other hand, excellent in their way; perhaps a trifle too realistic in treatment, but rescued from anything like triviality by their great intensity of feeling. Wolfram von Eschenbach (the figure suggested and roughly sketched by the Emperor); Brünnhilde gazing into vacancy over her slain hero; Tannhäuser as the pilgrim, prostrate in despair; the Rhine maiden away from whom Alberich is snatching the treasure; these are all graphically presented. Purists may object to some slight departures from "stage directions", as when Brünnhilde supports Siegfried, or the Rhine-gold is represented as already welded into crowns, armour, or the like; but these are obviously instances of poetic licence giving individuality to the work and in no case detracting from its spirit. It is perhaps needful to add that the representations of the memorial which appeared before the time of its unveiling were necessarily taken from a model, and not from the statue itself, from which they vary in many details. The memorial is exceedingly well placed, a little way from the Thiergartenstrasse, which it faces, and backed by lofty trees which will with their heavy green foliage set off to the utmost advantage the pure white Grecian marble from which the work is hewn.

Coming to the musical part of the celebration, two things, and two things only, made what I am convinced will be a lasting impression upon me. One was the Kaisermarsch, as given at the unveiling ceremony; the other was the carefully prepared performance of "Die Meistersinger" at the Opera House. As regards the march, I understand that Frau Wagner raised one of her objections to it, on the ground that it was not scored by Wagner himself for a military band, as was the Huldigungsmarsch, to which on this account she gave her preference. To this it might be retorted that it was originally intended for a military band; and was arranged for one with, if I am not mistaken, the master's sanction. But I may confess I should have voted for the Kaisermarsch on lower grounds than artistic ones. When one recollects the story of the genesis of this march, how it was inspired by the victory of German arms in 1870—71, how it was intended for performance at the entry of the troops into Berlin, and how Wagner's patriotic purpose was thwarted, and he himself snubbed for his pains, one could not but feel how completely time had avenged him, when this same march was played by a huge military band in Berlin itself on a great public occasion, presided over by the Emperor's son and representative, and in honour of the composer himself! It was a peaceful and complete revenge, over which I found myself chuckling intermittently during the whole proceedings. But quite apart from

such secondary motives, I have never before realized the true value of the Kaisermarsch as a piece of musical pageantry. It was played by a military band of some three or four hundred performers; and in the Coda a chorus, stationed on an opposite platform, joined in with splendid effect, conveying some of that sense of spontaneity which the composer intended.

As for the newly studied production of "Die Meistersinger", it was thoroughly worthy of being the central feature of a great Wagner Festival. It was, I understand, the first production under the management of von Hülsen, the recently appointed Intendant, and the second of that ilk in the office. The name of von Hülsen has not a very grateful sound to Wagnerians, but the sins of the father should not in this case be visited upon the child, for he certainly did his best to make the production complete and artistic. The stage management was wonderfully intelligent; perhaps just a trifle too fussy, at least in the first act, in which some details seemed irrelevant, though undeniably effective and adding to the realism of the scene. The scenery was on the whole the best I have seen in the work, and showed an improvement in colour, which is not a strong point in German art, while being characteristically accurate. The two outdoor scenes were particularly good, and the arrangement of the last scene was excellent, giving an air of reality to the festive bustle and excitement which I have never before seen realized. The parts were well distributed and most intelligently presented; Lieban's "David", Bertram's "Sachs", Destinn's "Eva", and, if perhaps a shade too consistently malevolent, Krasa's "Beckmesser", remain in my memory as exceptionally fine impersonations, while the attempt to differentiate by slight touches the individualities of the twelve Mastersingers deserves warm approbation, for it was done without exaggeration of any kind. As for the orchestra, under Richard Strauss, it was of the highest order of excellence. From my position in the front row of the stalls, I could follow the involutions of Wagner's supremely beautiful polyphony with very exceptional ease, and the manner in which each part was phrased, and the rest and finish of the playing, were beyond all praise. Taken altogether it was a performance to be ranked with those of Bayreuth in 1889 and 1899 and of the Munich Prinz Regenten Theater in 1902, which I count among the most complete of those I remember.

As to the concerts, the most satisfactory were the three "historical" orchestral concerts given on a single day (Oct. 2) in the Philharmonie. Carl Pohlig of Stuttgart conducted the first programme, which was the most relevant of all, since it introduced four of Wagner's greatest predecessors, by whom he was greatly influenced; Gluck, Mozart, Weber, and Beethoven (Choral Symphony). The second, under Riedel of Braunschweig, had a purely negative bearing on the event, since it indicated the different course given to music after Beethoven's time by Schubert, Mendelssohn, Spohr, Schumann and Brahms. Perhaps this was a doubtful honour to Wagner's memory, but the last concert was more in sympathy with Wagner's temperament in that it included examples of Berlioz, Liszt, Cornelius and Richard Strauß, all of whom were brought into contact with Wagner at different stages of his career. The conductor of this last was Gustav Kogel of Francfort. All these performances were good, some were excellent, and I could not help feeling, as an Englishman, some regret that we have so few conductors who know their business as well as multitudes of young Germans, who have some chance of obtaining systematic instruction in this peculiarly difficult branch of their art.

The "International" Concert was much less satisfactory. Too much was attempted, and the cooperation of so many composers and conductors resulted in a heterogeneous selection of pieces that had no continuity or definite aim. German, French, Italian, English, Norwegian, Russian, Hungarian, and American music constituted the programme, so it is easy to understand how miscellaneous an effect it produced. It had an interest of its own, though rather of a kaleidoscopic kind, but hardly requires detailed criticism. The band was not of the best, and it must have been sorely tried to play under a succession of eight conductors, whose methods were as various as their nationalities, and who had not sufficient opportunity of rehearsal to enable them

to impress their ideas on the performers. The music played at the reception on opening day was of course not of a kind to call for very serious criticism, and here again one felt that the committee had not been able to make a stand against the desire of performers to play or sing what was better calculated to display their powers than to do honour to Wagner. The Sunday afternoon's concert, in the historical Sing-Akademie, was on the other hand exceedingly interesting, and presented a series of well chosen, ably sung examples of a cappella music of all periods from Palestrina to the present day. There was also a Wagner concert conducted by Sucher, but I could not attend it, so mention it only for the sake of completing the record.

For any weaknesses in the programme the committee must not bear the entire responsibility. With the epidemic of withdrawals that set in at the eleventh hour their task must have been one of exceeding difficulty, for it left them the less able to make a stand against musicians who were anxious enough to appear, and seize the occasion as one for self-advertisement. The festival might no doubt have been better planned, but it was by no means badly planned, and would have had a much more satisfactory result but for a campaign against it which, beginning possibly from motives which one could appreciate, was carried to lengths which one can only characterize as grossly unjust.

The music-programmes were as follows: — (A) Reception and Promenade Concerts, in Reichstag Buildings, 8 p. m. Wednesday, 30 September; Leipzig Philharmonic orchestra; cond. Hans Winderstein; singers Mme. Schumann-Heink and others; pianist Mlle. Janotha; violinist Alex. Füredi. (B) Unveiling ceremony, Tiergarten, noon Thursday 1 October; massed bands of all the guards, cond. army-band-inspector Rossberg; Berlin Sängerbund, cond. Felix Schmidt: Kaisermarsch; "Ehrt Eure Deutschen Meister" and "Wachet auf, es nahet gen der Tag", from Meistersinger, arr. F. Schmidt; March and chorus from Tannhäuser. (C) First Historic Concert, in Philharmonie, 11 a. m. Friday 2 October; Leipzig Philharmonic orchestra strengthened, cond. Carl Pohlig from Stuttgart; choruses of the Berlin Stern-Gesangverein (Gernsheim) and Cäcilienverein (Holländer); Classics; Overtures. Gluck's "Iphigenia" with Wagner ending, Mozart's "Zauberflöte", Weber's "Freischütz"; Beethoven's 9th Symphony (Claire Laporte, Schumann-Heink, Sommer, Heinemann). (D) Second Historic Concert, in Philharmonie, 3 p. m. same date; orchestra from Brunswick and Hanover; cond. H. Riedel from Brunswick; Classico-romanticists; Schubert's Unfinished Symphony; Overtures, Mendelssohn's "Hebrides", Spohr's "Jessonda", Schumann's "Manfred"; Brahms's 1st Symphony. (E) Third Historic Concert, in Philharmonie, 7.30 p. m. same date; Berlin Philharmonic orchestra; cond. G. Kogel from Francfort; Neo-romanticists; Berlioz' "King Lear" and Love-scene from "Romeo and Juliet"; Liszt's "Tasso"; Cornelius's ov. to "Barber of Baghdad"; Rich. Strauss's "Death and Transfiguration". (F) New-study performance of "Meistersinger" in the Royal Opera House; Saturday evening, 3. October; cond. Rich. Strauss; Eva, Destinn; Lena, Götze; Walther, Kraus; Hans Sachs, Bertram; Beckmesser, Krasa; David, Lieban; Pogner, Knüpfer. (G) Sacred Concert a Capella, in Sing-Academie, at noon Sunday 4 October; Hof and Dom choir, cond. H. Prüfer; soloists, Mme. Cambiati, Mlle. Flament, Mlle. Rosa Olitzka; works by Palestrina, Kuhnau, J. S. Bach, Schreck, Mendelssohn, Brahms, Flügel, Becker. (H) Wagner Concert in New Opera House, 7.30 p. m. Sunday 4 October; Berlin Philharmonic orchestra strengthened, cond. J. Sucher; soloists, Reuss-Belce, Schumann-Heink, Rosa Sucher, G. Borgatti; Faust Overture, Adriano's air from Rienzi, Lohengrin's recital, Overture to Tannhäuser, "Five Songs" (with p. f. only), Siegfried Idyll, Prelude and Finale from Tristan and Isolda. (J) International Concert in Philharmonie, 7 p. m. same day; Tonkünstler orchestra strengthened. Conductors: — for Germany and America, Pohlig; for France, Chevillard; for England, Dan Godfrey; for Scandinavia, Halvorsen; for Russia, Winogradsky and Wladimiroff; for Italy, Vigna; for Hungary, Mader. Pieces performed: — for Germany, Leonora no. 3, and Huon's air from "Oberon"; for America, J. K. Paine's prelude to "Oedipus Tyrannus"; for France, Saint Saëns' ov. "Jeunesse d' Hercule", and Berlioz' ov. to "Benvenuto Cellini"; for England, Elgar's "Cockaigne" overture; for Scandinavia, Svendsen's Norwegian Rhapsody; for Russia, Tschaikoffsky's "Francesca da Rimini", and Rimsky-Korsakoff's "Mährchen vom Zaren Saltan"; for Italy, Verdi's ov. to "I Vespri Siziliani", Catalani's Dance from "Lorelei", and songs by Bellini, Donizetti, Puccini; for Hungary, Liszt's 1st Rhapsody.

Leeds. Herbert Thompson.

A note by another Englishman. Berlin now has its Wagner Monument, and probably no monument has ever been unveiled amid such a storm of controversy. No man has been more fiercely attacked of late than Commerzienrath Leichner, the President of the Committee. To read some of the local papers one would imagine that it is an indictable offence to be a wealthy manufacturer, and an indelible disgrace to be an inventor of cosmetics. But, after all, the inventor of cosmetics has made more sacrifices of time, and, be it said, of money, than all those who talk so much of "honoring the Spirit of the Master" put together. It is true that a great many things done by the Committee cannot earn the approval of the impartial observer; but the objectors would surely have done better had they helped Commerzienrath Leichner to make the celebration worthy, instead of standing aside and invoking the above-mentioned Spirit of the Master (in which they imagine themselves to have a copyright) to curse everything he happened to proprose. A fact beyond controversy is that Eberlein has produced a distinctly fine monument worthy of its subject.

London. **Alfred Kalisch.**

Musikberichte.

Referenten: **C. Goos, E. Istel, A. Mayer-Reinach, Fr. Munk, A. Neißer, O. Neitzel, F. Pfohl, H. Pohl, J.-G. Prod'homme, E. Rychnowsky, A. Schering, P. Werner.**

Berlin. Die Königliche Oper brachte zur Wagnerfeier Anfangs dieses Monats eine Neueinstudierung der Meistersinger, die so glänzend verlief, daß man für die weiteren Gaben des »neuen Herrn« — gemeint ist Herr von Hülsen — nur das Beste erhoffen kann. Die Besetzung war so hervorragend gestaltet, wie sich das wohl selten ermöglichen lassen dürfte; alle kleinen Einzelrollen der Meister waren mit erstklassigen Künstlern besetzt, was denn auch zur Folge hatte, daß die schwierigen Ensembleszenen, die Klippen des Werkes, zu denkbar plastischster Ausarbeitung kamen. Den Sachs sang Bertram, den Walter Kraus, den David Lieban, den Beckmesser Krasa (in den weiteren Vorstellungen mit Nebe alternierend), den Kothner Berger, den Pogner Knüpfer; Fräulein Destinn, die das Evchen zum ersten Male sang, schuf aus dieser Figur eine Gestalt, die ihren besten Partien nicht nachsteht, und Frau Götze war als Magdalene von bekannter Trefflichkeit. Die Gerechtigkeit würde erfordern, auch jeden Vertreter der kleineren Partien mit Namen zu nennen: ich muß mich jedoch auf das obige Gesamtlob beschränken. Ein besonderes Bravo aber gebührt Richard Strauß für die Leitung des Werkes: das war wirklich eine Dirigententat ersten Ranges und es war nicht mehr als billig, den Dirigenten nach jedem Aktschluß mit den anderen Künstlern hervorzujubeln.

Als nächste Novität ist uns »Manon« von Massenet versprochen, die im November herauskommen soll; einstweilen beschränkt man sich auf Neueinstudierung vorjähriger Neuheiten, von denen bereits »Feuersnot« und Reznicek's »Till Eulenspiegel« in Szene gegangen sind. Vom Theater des Westens ist leider nichts gutes zu berichten; alle kritischen Stimmen sind sich darüber einig, daß diese zweite Oper Berlins doch ganz anders werden müsse, wolle sie sich einen Platz im Kunstleben der Stadt erringen.

A. M-R.

Nach sommerlicher Stille ist jetzt in den Berliner Konzertsälen die Tätigkeit im vollsten Umfange wieder aufgenommen worden: zwar war es nicht lauter reife Kunst, die sich darbot, doch kann man mit dem bisherigen Verlauf ganz zufrieden sein.

Wie verlautet, sollen die Konzerte des Berliner Tonkünstler-Orchesters, die im

vorigen Jahre unter der Leitung von Richard Strauß stattfanden, in diesem Winter nicht fortgeführt werden. Die Bedeutung des Unternehmens, das sich in erster Linie die Vorführung moderner Tonschöpfungen zur Aufgabe gestellt hatte, ist in diesen Blättern bereits besprochen und darin gesagt worden, daß unsere Erwartungen nur zum Teil in Erfüllung gegangen sind. Der genannte Zweck wäre entschieden zu billigen, falls bei der Auswahl der vorzuführenden neuen Werke ohne Sonderinteresse und jegliche persönliche Rücksichtnahme verfahren würde. Nicht allein würde manchem talentvollen Komponisten durch sein Bekanntwerden der Weg geebnet, sondern vor allem auch jedermann die Möglichkeit gewährt, über zeitgenössisches Schaffen einen Überblick zu gewinnen, was in keiner anderen Kunst solchen Schwierigkeiten begegnet, als in der Musik.

Für den kommenden Winter sind folgende größeren Konzertveranstaltungen angekündigt: Zehn Symphonie-Abende der Königlichen Kapelle, zehn Philharmonische Konzerte, drei Konzerte des Philharmonischen Chores, sechs Aufführungen der Singakademie, drei Konzerte des Stern'schen Gesangvereins, zwei Konzerte des Lehrer-Gesangvereins.

Den Beginn der diesjährigen Saison machten diejenigen Konzerte, die sich um die Wagnerfeier gruppierten. Leider fanden die drei historischen Konzerte an einem einzigen Tage statt, so daß sich wohl schwerlich jemand entschlossen haben dürfte, alles zu hören. Der Besuch war sehr schlecht, was um so mehr zu bedauern ist, als die Leistungen der drei Dirigenten, Pohlig (Stuttgart), Riedel (Braunschweig), Kogel (Frankfurt am Main), recht bedeutend waren. Interessantes bot ferner das internationale Festkonzert, in dem namentlich der Italiener Arturo Vigna und Chevillard (Paris) Hervorragendes boten, soweit das mit dem nicht einwandsfreien, offenbar eigens zu dem Zwecke zusammengewürfelten Orchester möglich war. Ein Wagnerkonzert unter Sucher's Leitung am gleichen Abend brachte diesem Dirigenten große Huldigungen.

Das erste Philharmonische Konzert unter Nikisch zeichnete sich durch ein recht gediegenes Programm aus. Eingeleitet wurde es durch das Konzert Nr. 4 F-dur für Orgel und Orchester von Händel, womit sich der junge Organist Alfred Sittard aus Dresden recht vorteilhaft einführte. Außer ihm trat als Solistin Frau Lula Mysz-Gmeiner auf in dem Arioso für eine Altstimme aus Cantata con stromenti von Händel und der Rhapsodie für eine Altstimme, Männerchor und Orchester von Brahms, mit welch letzterer sie den größeren Erfolg erzielte. Der Berliner Lehrer-Gesangverein unter der Direktion des Herrn Professor Felix Schmidt führte in dankenswerter Weise die ihm hier zufallende Aufgabe aus. Das lebhafteste Interesse erregte die Novität des Abends: »Aus Odysseus' Fahrten«, I. Ausfahrt und Schiffbruch, von Ernst Boehe. Das Werk hat auf dem Tonkünstlerfest zu Basel bereits eine Aufführung erlebt. Es ist zutreffend, was seitens der Kritik ziemlich allgemein vermerkt wurde, daß das Werk noch keine zur Selbständigkeit hindurchgerungene Individualität des Erschaffers bekunde. Die Beeinflussung durch Richard Strauß ist unverkennbar. Erstaunlich ist indessen die Sicherheit in der Beherrschung der orchestralen Ausdrucksmittel, die eher einen in den kompliziertesten Instrumentationskünsten wohlerfahrenen Meister, als den 22jährigen Komponisten vermuten läßt. Die Themen sind nicht von hervorstechender Eigenart, weisen vielmehr darauf hin, daß reflektierende Verstandestätigkeit der Phantasie in erheblichem Maße zu Hilfe gekommen ist. Die Frage, ob die Musik aus jener Stimmung, jenen Gefühlen heraus, die durch die Dichtung hervorgerufen wurden, entstanden ist, kann also nach einmaligem Hören wenigstens nicht ohne weiteres bejaht werden. Hierin liegt aber die wesentlichste Bedingung, die durch die programmatische Musik erfüllt werden müßte, der sonst jegliche Existenzberechtigung abzusprechen wäre. Der moderne Komponist, der physische Vorgänge in realistischer Weise nachahmt, also zu Mitteln greift, die außer dem liegen, was man im allgemeinen als musikalisch zu bezeichnen pflegt, stellt sich gerade zu dem in Widerspruch, was er zu beweisen vorgibt, daß die Musik heutzutage so viel ausdrucksfähiger geworden sei, als früher. Doch was bekümmert sich das Genie um das, was andere Leute denken!

Von den Konzerten der Königlichen Kapelle unter Weingartner haben die ersten beiden bereits stattgefunden, in denen der Dirigent aufs Neue seine vorzüglichen Eigenschaften bewiesen hat. Zu solchen Leistungen bedarf es allerdings auch eines Orchesters von der Vorzüglichkeit der Königlichen Kapelle. Folgende Werke waren für das erste Konzert gewählt: Oxford-Symphonie von Haydn, Beethoven's Eroica und Doppelviolinkonzert von Bach, in trefflicher Weise vorgetragen durch die Konzertmeister Professor Halir und Dessau. Das zweite Konzert brachte Beethoven's Leonoren-Ouverture Nr. 1, Symphonie B-dur von Schumann und eine neue Symphonie in D-moll von E. v. Dohnanyi. Der junge Komponist ist dem Berliner Publikum noch in guter Erinnerung. Er spielte vor drei Jahren in einem Philharmonischen Konzert sein eigenes, in Wien durch den ersten Preis ausgezeichnetes Klavierkonzert; auch Joachim führte hier ein Streichquartett von ihm auf. Die Ansichten über das neue Werk Dohnanyi's waren hier geteilt. Es muß gesagt werden, daß das formelle Können des Komponisten nicht auf der Höhe seiner Erfindungskraft und seiner Fähigkeit zu instrumentieren steht, was sich namentlich im ersten und letzten Satz unangenehm bemerkbar macht. Der zweite und dritte (Adagio und Scherzo) sind reifer als die Ecksätze, während ein als vierter Satz stehendes Intermezzo recht unbedeutend ist und bei zukünftigen Aufführungen wohl besser weggelassen würde.

Zum Besten der durch Hochwasser Geschädigten gab der preisgekrönte Berliner Lehrer-Gesangverein unter der Direktion des Herrn Professor Felix Schmidt ein Konzert, in dem hauptsächlich Volkslieder gesungen wurden. Besonders erwähnt zu werden verdient die Wiedergabe zweier Lieder aus dem Lochheimer Liederbuche in neuer Bearbeitung von Gustav Schreck und zweier Madrigale von Johannes Eccard (1553—1611) und Baldassare Donati (16. Jahrhundert). Die beiden Madrigale sind von Benedikt Widmann für Männerchor gesetzt. Ähnliche Vorführungen, die in den letzten Jahren erfreulicher Weise hin und wieder stattgefunden haben, sind umso mehr zu begrüßen, als dadurch der Allgemeinheit ein Gebiet erschlossen wird, das sonst nur dem Forscher vertraut ist.

Die Singakademie führte unter der Leitung von Herrn Professor Georg Schumann in ihrem ersten Konzert das Chorwerk »Das Paradies und die Peri« von Schumann auf. Die Soli waren den Damen Emilie Herzog, Walter-Choinanus, Klara Erler, den Herren Richard Fischer, Anton Sistermanns, Max Krause anvertraut. Die Leistungen der erstgenannten Sängerin waren des größten Lobes würdig. Von der Aufführung selbst ist im allgemeinen gutes zu berichten.

Kammermusik ist in diesem Jahre in so reichem Maße angekündigt, wie kaum je zuvor. Das Joachim-Quartett gab seinen ersten Abend und hatte gewohnter Weise die Namen Haydn, Mozart und Beethoven auf seinem Programm. Die Zuhörer gaben in einer begeisterten Huldigung ihrem Dank und zugleich ihrer Freude Ausdruck, den greisen Künstler, die Seele dieser idealen Gemeinde auch in diesem Winter wieder inmitten seiner getreuen Genossen in voller Rüstigkeit und jugendlicher Frische erscheinen zu sehen. Das Waldemar Meyer-Quartett brachte an seinem ersten Vortragsabend Streichquartett F-moll von Beethoven, Konzert E-dur für Violine mit Klavierbegleitung, vorgetragen von Professor Meyer, und Oktett von Schubert. Das Spiel zeichnete sich durch eben solche Frische und Natürlichkeit aus, wie diese den Kompositionen innewohnen, würde indessen durch eine etwas feinere Auffassung erheblich gewonnen haben. Außer diesen gaben Barth, Wirth, Hausmann den ersten ihrer populären Kammermusik-Abende, die sich mit Recht großer Beliebtheit erfreuen.

Solisten-Konzerte fanden bereits in solcher Anzahl statt, daß nur solche von künstlerischer Bedeutung erwähnt werden können. Von den Pianisten erzielten Reisenauer und Lamond außerordentliche Erfolge. Gottfried Galston hat an seinem Klavier-Abend bewiesen, daß seine Begabung ihn dazu befähigen, sich unter den größten seines Faches eine ebenbürtige Stellung zu erringen. Die gesanglichen Leistungen Richard Könnecke's haben allseitig Anerkennung gefunden. In recht vornehmer Weise hob sich der von Bruno Hinze Reinhold unter Mitwirkung von Frau Susanne Dessoir, Emil Tschirch und Otto Hegner veranstaltete Liszt-Abend aus der

Alltäglichkeit des Berliner Konzertlebens heraus. Wenn man von der nicht sehr glücklich gewählten »Leonore«-Ballade mit melodramatischer Klavierbegleitung absieht, so gewährten die übrigen Darbietungen, die sehr viel künstlerisches Feingefühl bekundeten, einen ungetrübten Genuß. Als tüchtiger Geiger erwies sich Hans Bandler, Konzertmeister des Hamburger philharmonischen Orchesters. Desgleichen lernten wir in Fräulein Marie Nichols aus Boston eine ausgezeichnete Geigerin kennen. Gute Erfolge erzielten ferner die gesanglichen Leistungen der Damen Rosa Olitzka, Maria Seret, Madelaine Walther, A. Stern, Agnes Friedrichowicz, der Herren Liepe und Loritz. Dasselbe läßt sich von den Geigern Herrn Walther und Herrn Schröder beberichten. Außerordentliches Aufsehen erregt das Auftreten des 10jährigen Geigers Franz v. Vecsey. Bei vielen, die außer diesen noch konzertierten, stand das Vollbringen noch allzusehr hinter dem besseren Wollen zurück und bei manchen gar schien auch dieses noch in der Entwicklung begriffen zu sein.

Zum Schlusse möge noch ein kurzer Bericht über das erste Konzert des philharmonischen Chores unter der Leitung des Herrn Professors Siegfried Ochs folgen. Zur Aufführung gelangte die große Totenmesse von Berlioz. Die vorzüglichen Eigenschaften des Chores unter der Leitung seines Dirigenten sind hinreichend bekannt; sie bewährten sich auch diesmal wieder auf das glänzendste, so daß eine in jeder Hinsicht vollendete Aufführung zu stande kam. Der Solist befriedigte nicht in gleicher Weise. Gegen das Werk selbst läßt sich allerhand einwenden, was auch, so lange es besteht, in nicht geringem Maße geschehen ist. Hinsichtlich seines musikalischen Wertes wird es von anderen Schöpfungen desselben Komponisten entschieden übertroffen. Sicherlich liegt dort ein Mißbrauch in der Verwendung der orchestralen Mittel vor, wo durch die Anhäufung von Instrumenten eine derartige Tonstärke erzeugt wird, daß sie im Ohr ein physisches Unbehagen hervorruft. Allerdings darf nicht verkannt werden, daß das Werk vom Komponisten zur Aufführung in der Kirche bestimmt war, und daß sich dann das Unwetter des »Dies irae« in einiger, gesicherter Entfernung über den Häuptern der Zuhörer austobte, die also nicht ganz in derselben Furcht zu leben brauchten, eventuell den Paukenschlägern zum Opfer zu fallen. Dieser Umstand sollte dadurch, daß man den instrumentalen Apparat reduziert, bei Aufführungen in Konzertsälen künftig etwas mehr in Betracht gezogen werden, womit indessen nicht der Wunsch ausgedrückt werden soll, daß sich das Ereignis so bald verwirklichen möchte. Für den Fachmann hat die Überwindung enormer technischer Schwierigkeiten ein gewisses Interesse. Was aber nimmt das Publikum von solchen Aufführungen mit nach Hause? Man braucht sich kaum zu wundern, wenn es Sensation für Kunst nimmt. F. M.

Breslau. Die Opernsaison wurde am 16. September mit einer gut vorbereiteten Aufführung des »Tannhäuser« eröffnet. Dem vielversprechenden Anfange folgte leider bis jetzt keine analoge Fortsetzung. In der Spieloper zwar sind wir gut beschlagen; denn der von Cöln herübergeholte Tenorist Hans Siewert erweist sich je länger desto mehr als liebenswürdiger, stets interessierender Vertreter hoher, lyrischer Partien. Er hat als Postillon und George Brown reiche Anerkennung gefunden. Wie es aber um die Aufführung der Musikdramen Meister Richards bestellt sein wird, wissen die Götter. Uns sterblichen ist einstweilen bloß bekannt, daß Fräulein Waldeck, die Remplaçantin für die nach Cöln übergesiedelte Hochdramatische Marie Brandis als Brünnhilde und Ortrud versagte. Da werden Gastspiele aushelfen müssen. Vorerst halten uns Frau Verhunk, eine ausgezeichnete Aïda und Carmen und Fräulein Pewny, eine Mozartsängerin par excellence, schadlos. In das Heldentenorfach teilen sich die Herren Conrad als gestaltungskräftiger Wagnersänger; Matraj als stimmbegabter Vertreter exotischer Partien und Holzapfel, ein guter Tamino.

In den Konzertsälen wurde es ungewöhnlich zeitig lebendig. Von einigen schüchternen Anfängerversuchen schweige ich. Ein außerordentlich dankbares Publikum fanden die vollendeten Vorträge des Berliner Domchores in der Elisabethkirche und ein von Theodor Bertram und Frau Moran-Olden veranstaltetes Wohltätigkeits-Konzert im Börsensaale. Bertram war glänzend bei Stimme; Frau Moran-Olden aber stand bereits unter der seelischen und körperlichen Depression. die sie

bald darauf zwang, eine Heilanstalt aufzusuchen. Von Berliner Gästen erwähne ich noch die treffliche Geigerin Irene von Brennerberg und den als vorzüglich bekannten Pianisten Xaver Scharwenka. Der Orchesterverein hatte sich zur Eröffnung seiner Abonnements-Konzerte in Frau Schumann-Heink eine Attraktion ersten Ranges verschrieben. Sie sang die Arie der Vitellia aus Mozart's »Titus«, ferner Schubert's »Allmacht«, Liszt's Ballade »Die drei Zigeuner« und endlich die Altpartie in Brahms' Rhapsodie in höchster Vollendung und gab außerdem noch mit zwei zarten Liedern von Schubert und Brahms eine schöne Probe ihrer staunenswerten Vielseitigkeit. Das Orchester zeichnete sich unter Dohrn's belebender Führung durch eine packende, großzügige Wiedergabe der zweiten und dritten Leonoren-Ouverture und der B-dur-Sinfonie von Beethoven aus. Daß Herr Dr. Dohrn auch ein glänzender Pianist ist, der einer Komposition auf den Grund zu gehen versteht, bewies er in einem eigenen Klavierabende mit Beethoven's op. 101 und Brahms' op. 5. Der erste Kammermusikabend gipfelte in dem tüchtig gespielten Quartett op. 132 von Beethoven.

P. W.

Frankfurt am Main. Von unsrer Oper ist diesmal nicht viel zu berichten. Die besonders im szenischen Teil wirkungsvoll durchgeführte Neueinstudierung des »Rienzi« bot unsrem vorzüglichen Tristan- und Loge-Darsteller Ejnar Forchhammer Gelegenheit, den markanten Momenten der anstrengenden Titelpartie alle gewünschte Geltung zu verleihen. Die Leistungen der übrigen Darsteller in diesem merkwürdigen, von Genieblitzen durchleuchteten Jugendwerk, in dem alle reinen und trüben Wasser der ›großen‹ Oper mit Ungestüm zusammenschießen, konnten im Ganzen sehr befriedigen. Nach einer recht gelungenen zyklischen Aufführung der Wagner'schen Bühnenschöpfungen (von Rienzi bis zur Götterdämmerung) ging man nun mit allem Eifer an das Studium der flämischen Oper »De Bruid der Zee« — Die Meeresbraut — von Jan Block, die hier der ersten deutschen Aufführung begegnet.

Mit einer Vehemenz, wie selten in den letzten Jahren, ist mit Anfang Oktober die Konzertsaison über das musikalische Publikum hereingebrochen. Für die Zeit von jetzt bis beiläufig Ostern sind über 70 große Orchester- und Chorkonzerte, an 40 Kammermusikveranstaltungen und 80 Konzerte jeder Art angekündigt. Was da alles noch kommen mag, ist gar nicht auszurechnen. Der einfache Überblick zeigt eine Massen- und Überproduktion, die dem wirklich Guten, weit Besseren und einzig Dastehenden den Boden entzieht und oft selbst ganz vorzügliche Darbietungen in bedenklicher Weise schädigt. Ungesunde Verhältnisse, die die Gefahr einer vollständigen Übersättigung immer mehr und mehr herbeiführen, und deren ehrlichgemeinte Bekämpfung momentan leider nur sehr wenig Erfolg hat. Die Programme der verschiedenen Konzertgesellschaften versprechen heuer viel Interessantes. In den Museumskonzerten sind an besonders bemerkenswerten Novitäten in Aussicht genommen: die vierte und neunte Symphonie von Bruckner, die seiner Zeit von Hans Richter eingeführte D-moll-Symphonie des jungen Dohnányi, die D-moll-Symphonie von César Franck, Bischoff's »Pan«, eine neue symphonische Dichtung »Wieland der Schmied« von Hausegger, das Orchesterscherzo »L'apprenti sorcier« von Ducas, die Vorspiele zu »Das Fest auf Solhaug« von Pfitzner, ein symphonischer Prolog von A. Reuß und Hugo Wolf's »Penthesileia« und Fragmente aus dem »Corregidor«. Die von verschiedenen Dirigenten geleiteten Opernhauskonzerte versprechen unter Dr. Rottenberg die »neunte« von Bruckner und unter Mahler dessen dritte Symphonie in D-moll. Im Caecilienverein ist Bruckner's E-moll-Messe und Händel's »Acis und Galatea« in der Chrysander'schen Bearbeitung, im Lehrergesangverein ein neues Chorwerk »Thermopylae« von Pembaur in Aussicht genommen. In den einzelnen Quartettvereinigungen bekommen wir im Laufe des Winters als Neuheiten zu hören: das A-Dur-Quartett von Dohnányi, eine Klavier-Cello-Sonate von Thuille, Quartette von Konrad Heubner und Glazounow, ein Manuskript-Sextett von Hans Huber, ein Quintett von Volbach, Trios von Zemlinsky und Sinding, ein Klavierquartett von Robert Kahn und eine Violinsonate von Volkmar Andreae. Neben den vielen Wiederholungen also genügend Aussicht auf richtige Abwechslung. — Als Leiter der Museumskonzerte hat am 2. Oktober der neugewählte Dirigent Siegmund von Hausegger sein Amt ange-

treten und sich in einer Weise eingeführt, die zu den schönsten Hoffnungen, die wir hier an sein Erscheinen knüpften, berechtigt. Hausegger, eine ebenso warmblütige als fein empfindende Musikernatur, verbindet mit diesen unschätzbaren Vorzügen tiefgehende allgemeine Geistesbildung und nicht zuletzt den nötigen Aufwand an zielbewußter künstlerischer Energie, welcher Faktor besonders in der planvollen Anlage der einzelnen, nunmehr glücklicherweise stilistisch vornehmen und einheitlichen Programme geradezu wohltuend zu Tage tritt. In dem ersten Freitagskonzert bot der Dirigent das in seiner schönen Ausgestaltung sich prächtig steigernde Meistersinger-Vorspiel, die H-moll-Suite für Flöte und Streichorchester von Bach (in der Bülow'schen Bearbeitung), Beethoven's C-moll-Symphonie und dazwischen mit Busoni das Es-dur-Klavierkonzert von Beethoven. Im ersten Sonntagskonzert überraschte er uns mit der wirklich großzügigen Interpretation der vierten (romantischen) Symphonie von Bruckner, deren besonders im »Andante« und dem feurigen »Scherzo« lebensvolle Ausführung eine würdige Feier des Todestages Bruckner's (gestorben 11. Oktober 1896) bildete. Daß Hausegger auch den heutzutage oft recht »abgeklapperten« Klassikern die gleiche Ehrfurcht entgegenbringt und ihren Werken mit gleich gesundem als tiefem Auffassungsvermögen nachzugehen imstande ist, bewiesen im zweiten Freitagskonzert die vorzüglichen Aufführungen der Mozart'schen Es-dur-Symphonie (Köchel 543) und der großen C-dur-Symphonie von Schubert, jenem herrlichen Epilog eines so kurzen aber reichen Schaffens des Meisters. Verlangt man als das Höchste der reproduzierenden Kunst, daß das jeweilige Kunstwerk als der innerlich wahr nachempfundene Ausdruck schöpferischer Kraft vor unserer empfänglichen Seele erstehe, so ist dem vortrefflichen Dirigenten jenes »im Nachschaffen neu schaffen« in jeder Weise gelungen. Hausegger hat sich in diesen drei Konzerten besonders mit Beethoven, Bruckner und Schubert seine Stellung in einer Weise befestigt, die wir, im Hinblick auf seine weitere hiesige Tätigkeit nur mit Freude begrüßen können. Neben Fritz Kreißler-Wien, der das Beethoven'sche Violinkonzert spielte, sei als Solist noch Josef Loritz-München erwähnt, der die Freimaurer-Kantate »Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt« von Mozart (ganz kurz vor seinem Tode komponiert) und den Balladenzyklus »Der Mohrenfürst«, »Die Mohrenfürstin« und »Der Mohrenfürst auf der Messe« von Karl Loewe (als op. 97 im Jahre 1844 erschienen) zum Vortrag brachte. Zu der Mozart'schen Kantate hat Hausegger eine sich dem Werke gut anpassende Instrumentation geschrieben; weniger wirksam erwies sich in den Balladen die von Weingartner herrührende Orchesterbegleitung, deren zwar glänzendes Kolorit manchmal seltsam zu den im Klavier anregenderen Tonmalereien des alten Loewe passen. — Das erste Opernhauskonzert leitete Nikisch, dessen Auffassung der ersten Symphonie von Brahms und der schwungvollen Orchesterphantasie »Francesca da Rimini« von Tschaikowsky vielen Genuß bot. H. P.

Hamburg. Die Hamburger Oper hat Glück: nach einer Zeit schwankender Leistungen und unsicherer Erfolge scheint sie in eine Epoche eines neuen Aufstiegs, neuer Blüte getreten zu sein. Es sind eben nicht nur die Werke, sondern die Menschen, die den Wert eines Kunstinstituts und seine kulturelle Bedeutung besiegeln: man kann den Lohengrin sehr schlecht und die Cavalleria sehr gut hören: es handelt sich in letzter Linie immer um die Künstler, um die produktive Individualität, um den Menschen, der uns das Kunstwerk vermittelt. Und daß es dem Direktor Bittong gelungen ist, unserem Opernensemble Künstler von dieser positiven Natur und starker schöpferischer Kraft zu sichern, das ist es, was uns mit Vertrauen in die Zukunft und die Gegenwart unserer Oper schauen läßt. Die homines novi, die in unsere Oper eingezogen, führt ein genialer junger Dirigent an: Gustav Brecher, ein junges Blut von 24 Jahren, voll Feuer und Idealen, überströmend von Energie, von Enthusiasmus für seine Kunst; ein heller glänzender Geist; eminenter Kunstverstand und sicherster Instinkt für alles Feine und Bedeutende gibt ihm heute schon eine ungewöhnliche Bedeutung; dabei ist er musikalisch bis in die Fingerspitzen. Brecher hat sich sofort mit seinen ersten Direktionsleistungen — Lohengrin, Carmen, Holländer, Hugenotten — in gewaltigen Respekt gesetzt bei den Musikern und den Kunstfreunden. Diesem jungen genialem Feuerkopf steht Kapellmeister Stransky zur Seite: ein junger Mann von hoher

Bildung, von philosophischer Schulung; ein Bruckner-Schüler, begeisterungsfähig, feinsinnig und feinspürend in seinem Verhältnis zur Musik; ruhiger, maßvoller als Brecher, mehr von seinem starken Verstand als von Impulsen geleitet, aber voll lebhaften Empfindens, das beide ihrer deutsch-böhmischen Heimat als Mitgift zu danken haben. Stransky hat sich mit einer Fidelio-Aufführung sehr vorteilhaft eingeführt und als Mozartdirigent Reife des Geschmacks und des Könnens bewiesen. Den beiden Dirigenten, die das Gehirn des Ensembles repräsentieren, folgten andere gute Geister: ich nenne zuerst die sehr begabte Altistin Frau Metzger-Froitzheim, eine Künstlerin von stärkstem dramatischen Talent; dann Frau Claus-Fränkel, eine Meisterin lebensvoller Darstellung und subtiler Charakterzeichnung. Frau Claus-Fränkel hat als Isolde einen vollen Triumph gefeiert: eine meisterliche, packende und erschütternde Leistung. Glänzend war die Künstlerin als Königin von Saba, wogegen sie in anderen Rollen stark abblaßte, da leider ihr Organ frühzeitig allzu aufreibenden Anstrengungen ausgesetzt gewesen sein mag und die ruhige Festigkeit des Tons eingebüßt hat. Nichtsdestoweniger ist sie ebenso ein Gewinn für das Ensemble, wie auch der junge Tenorist Herr Straetz, der trotz mancher jugendlichen Unvollkommenheit das Beste hoffen läßt: er ist sehr musikalisch, besitzt eine frische und große Tenorstimme und auch als Darsteller vortreffliche Anlagen. Sein David (Meistersinger) ist in jeder Beziehung eine hoch erfreuliche Leistung. Weniger einverstanden können wir uns mit dem Baritonisten Herrn Mohwinkel erklären, der zwar als verständiger Darsteller interessiert, aber als Sänger seine Blütezeit schon überschritten hat. Der ungemein reiche Spielplan des Stadttheaters brachte eine stattliche Zahl älterer und neuerer Werke; Wagner dominierte. Neu einstudiert erschien Lortzing's »Undine« auf der Bühne in prächtiger Ausstattung, die es gleichwohl nicht vermochte, über die dramatische Schwäche und die inhaltsleere Romantik des in seinen humoristischen Partien so liebenswürdigen Werkes hinwegzutäuschen. — Auch der Konzertsaal hat seine Tore wieder geöffnet: Das erste Wort sprach Arthur Nikisch und das brillante Berliner philharmonische Orchester; der gefeierte Dirigent führte u. a. das Werk eines jungen Münchners vor: »Odysseus' Ausfahrt und Schiffbruch« von Ernst Boehe, eine genial angelegte, kraftvoll kolorierte und von starker musikalischer Kraft getragene Orchesterdichtung; die herrliche Künstlerin Edyth Walther entzückte mit ihrer Kunst in demselben Konzert die Zuhörer: sie sang die Eglantinen-Arie schlechthin meisterhaft. Die Philharmonische Gesellschaft (Prof. Richard Barth) sicherte ihrem ersten Konzert allgemeines Interesse durch die Mitwirkung von Frau Ernestine Schumann-Heink, einer Künstlerin, die jeder Hamburger kennt und schätzt und deren Beliebtheit erstaunliche Kreise zieht. Diese außerordentliche Sängerin sang die Rhapsodie für eine Altstimme von Brahms und außerdem noch einige alte Prachtstücke ihres Repertoires. Ihr Erfolg war, trotz einer deutlich wahrnehmbaren Indiposition, unheimlich geräuschvoll. Auch Max Fiedler gab sein erstes Orchesterkonzert, in dem Alexander Glasunow eine feinsinnige und phantasievoll instrumentierte, aber nicht sonderlich überzeugende neue Suite »Aus dem Mittelalter« dirigierte. Emanuel Stockhausen, ein geschätzter Schauspieler, der Sohn des berühmten Vortragsmeisters, sprach »Das Hexenlied« von Wildenbruch, dessen Reiz Max Schillings mit einer farbenreichen, aber melodisch physiognomielosen melodramatischen Orchestermusik zu steigern versuchte; Frau Metzger-Froitzheim bot in sehr wirkungsvollem Vortrag einige Gesangsstücke und Max Fiedler selbst dirigierte Beethovens A-dur-Symphonie, leider mit starker Übertreibung der Allegrosätze.

F. Pf.

Karlsruhe. »Mottl's Abschied« könnte ich meinen Bericht über das Musikleben Karlsruhe's in den letzten Wochen überschreiben; denn in vollen Akkorden klang seine Tätigkeit hier vor der Abreise nach Amerika aus; auf allen Gebieten, die er seit 23 Jahren mit so viel künstlerischem Erfolg gepflegt hatte, ließ er uns noch einmal erfahren und empfinden, was wir an ihm besessen und nun wohl für immer verloren haben. Denn allgemein fürchtet man, daß er aus dem jetzt bewilligten Urlaub nicht mehr zurückkehren wird. Erstaunlich ist die Unermüdlichkeit und Nervenkraft, mit der er nach vorangegangenen Aufführungen von Carmen, Fidelio u. a. in wenig mehr als drei Wochen Lohengrin, Meistersinger (zweimal) und den ganzen »Ring« heraus-

brachte, und dazu noch ein großes Orchester- und ein Kirchenkonzert leitete. Eine Ruhmestat insbesonders war die Aufführung der vollständigen Trilogie in der kurzen Zeit von sieben Tagen, und mit Ausnahme der Vertretung, welche der plötzliche Rücktritt von Frau Mottl nötig machte, ganz mit eignen Kräften. Als feinsinniger, wahrer Künstler bewährte sich Herr Büttner als Wotan, ebenso Herr Bussard als Mime; glänzend und ohne jede Ermüdung führte Herr Rémond die Partien des Loge, Siegmund und Siegfried durch, während der Vertreterin der Brünhilde, Fräulein Faßbender, schließlich doch einige Ermüdung anzumerken war. Aber was man in Einzelheiten vielleicht einmal noch anders gewünscht hätte — und es war wirklich sehr wenig — wurde reichlich aufgewogen durch die Einheitlichkeit der ganzen Aufführung, durch die Klarheit und Plastik wie besonders den großen Zug, den Mottl dem Ganzen zu verleihen wußte. Wie er sein Orchester führt, ist bekannt; aber daß alle Solokräfte sich zu einer Leistung vereinigten, die sich neben denen größerer Bühnen ruhmvoll sehen lassen durfte, ist noch ganz besonders hervorzuheben. Was er hier überhaupt für das Verständnis von Wagner und Berlioz getan, wie er sich eine große, der neuen Kunst treu ergebene Gemeinde herangezogen hat, wie er durch seine tiefe Auffassung und die Genialität der Wiedergabe auch die Widerstrebenden mitriß, das wird ein dauernder Ruhm für ihn und für die ganze Epoche Karlsruher Musiklebens sein.

Im Konzertsaal verabschiedete er sich durch die Aufführung von Wagner's Faustouvertüre, Liszt's 13. Psalm, in dem Herr Burrian von Dresden ebenso wie im Gebet aus »Rienzi« seine glänzenden Mittel und seine sympatische Vortragsweise zeigte, und Beethovens VII. Symphonie. Endlich brachte uns der letzte Samstag noch vier außerordentlich zusammengestellte, in Charakter sehr verschiedene und abwechslungsreiche Kantaten von Bach, für welchen Meister Mottl immer (auch gelegentlich in einem Vortrag) eingetreten war. Gewaltigen Eindruck machte besonders die letzte, die Reformationskantate. Wie hier gleich im Einleitungschor über und unter dem kunstvollen vierstimmigen Chorsatz der Choral selbst als cantus firmus von hoher Trompete und Kontrabässen nebst tiefsten Orgeltönen jenseits der Grenzen menschlicher Stimme kanonisch geführt wird, und wie kriegstrotzige Akkorde der Blechbläser die kampfesmutige Stimmung wiedergeben, ist über alle Begriffe großartig. — Im ersten von Hans Schmidt veranstalteten Künstlerkonzert erntete Alex. Petschnikoff, der hier wohl bekannt ist, durch großen und süßen Ton und glanzvolle Technik stürmischen Beifall. In einer Bach'schen Sonate (resp. Trio) gesellte sich seine Frau Lilli zu einer prächtigen Harmonie hinzu. Am Klavier saß Karl Friedberg aus Frankfurt, in Karlsruhe stets gerne gehört, der den geistigen Gehalt der wunderbaren Adieuxsonate von Beethoven voll auszuschöpfen verstand. C. G.

Köln. Das Hauptereignis des abgelaufenen Opernmonats war Gluck's Iphigenie in Aulis. Das Gluck'sche Meisterwerk ging ziemlich spurlos am Publikum vorüber, soviel künstlerische Sorgfalt auch darauf verwandt worden war. Man erinnert sich, daß das Werk in Paris nach seiner Erstaufführung 1774 das wurde, was man heute ein Kassenstück ersten Ranges zu nennen pflegt und es bis zum Jahre 1782 auf nicht weniger als 150 Wiederholungen brachte. Tempi passati, und auch mein Vorschlag (in meinem Opernführer), die beiden Iphigenien zu einem Gluck-Festabend zu vereinigen, wird dieseits der Vogesen kaum auf eine einigermaßen verständnisvolle, durch ein zahlreiches Erscheinen und rege Empfänglichkeit ermutigende Zuhörerschaft stoßen. Die Franzosen sind in ihrem Geschmack erheblich mehr dem klassischen Pathos zugeneigt, sie sind viel elastischer in ihrer Beschreibung des Bodens der altgriechischen Tragikerkonventionen. Zudem steckt auch dem französischen Darsteller das erforderliche erhabene Gebaren weit mehr im Blute als dem deutschen. Trotzdem durfte unsere Aufführung, um deren Gelingen sich wieder Prof. Kleffel verdient machte, vielfach mustergiltig heißen. Insbesondere wurden Frau Rüsche, die nicht mehr im Verbande der Bühne steht, aber in hervorragenden Rollen zuweilen gastiert, als Iphigenie und Fräulein Hofmann als Klytämnestra dem Stil des Werkes gerecht. Der junge Liszewski fand mit dem Rezitativ und der Arie »O du, die ich immer liebe« lebhaften Beifall, Herr Gröbke war ein trefflicher, etwas zu heißblütiger Achill. — Sonst

wäre noch eine Wiederaufführung des Kienzl'schen Evangelimann zu erwähnen, der nach seinem ersten Erscheinen etwas voreilig beiseite gelegt wurde und jetzt, bei frischer Aufführung, sich wohl auf dem Spielplan halten dürfte, sowie die Operette »der Hochstapler« von Gustav Meyer, dem Operettenkapellmeister des Neuen Stadttheaters: anspruchslose, gefällige Musik auf einen scherzhaften Text. Mozart's Figaro ist leider wieder vom Seccorezitativ zum gesprochenen Dialog zurückgekehrt. Nur der letzte Akt hat durch eine knappere Fassung an Theaterwirkung gewonnen und das etwas eingeholt, was das Ganze an reinem Stil verloren hat. Der Verlauf ist jetzt: Arie Bärbchens, kurzer Dialog zwischen ihr und Figaro, dann dessen Arie, worauf sich Figaro im Gebüsch versteckt, um Susanne zu beobachten, die ihn aber beim Auftreten entdeckt: sie singt ihre Arie, an die sich unmittelbar das Finale anschließt. Das Personal ist jetzt recht eingespielt und läßt beobachten, daß der Stand der Bühne unter der neuen Aera nicht gesunken ist. Wir haben sogar einen Stern, der allerdings nur dann und wann aufleuchtet: Fräulein Vidron, eine vom Direktor Purschian in Wien entdeckte Koloratursängerin, die bei ihm bereits in Graz ein Jahr hindurch sang und jetzt allmählich an den üblichen Experimentiraufgaben, einer Rosine, einer Königin der Nacht in Fach und Routine hineinwächst. Sie hat eine glockenhelle Silberstimme, die bis ins dreigestrichene G und Gis hinaufreicht, ohne in der Tiefe an Fülle einzubüßen, besitzt eine hervorragende Gesangsschulung und viel Anmut im Spiel. Wird sie eine Patti rediviva — Verzeihung, Adelina singt ja noch, sie geht eben nach Amerika und läßt sich für 60 Konzerte eine Million und 200000 Mark bezahlen, — also eine verjüngte Patti werden? — Unsere Konzertsaison begann unter Steinbach recht genußreich. Als Hauptwerk erschien, ziemlich spät, Bossi's Canticum Canticorum, dessen geschickte Thematik und heiße Farbenglut gebührend gewürdigt wurde, das aber im ganzen nicht den Anklang fand, wie anderswo. Dagegen wurde Bruch's neues Chorwerk Damajanti sehr warm aufgenommen. Es darf an Stimmungstiefe, gefälliger melodischer Zeichnung und Klangwohllaut sich den besten Schöpfungen Bruch's an die Seite stellen. In Frau Rüsche, die mit Herrn von Eweyk dem Canticum Canticorum ihre solistische Mitwirkung verlieh, fand die Titelpartie eine hervorragende Interpretin. Joachim's Meisterspiel verherrlichte den Abend, er führte überdieß den neuen Konzertmeister Bram-Eldering, den Nachfolger von Willy Hess, in Bach's Doppelkonzert in D-moll mit bestem Erfolge ein. Eine Aufführung der Schöpfung zum besten eines Grabdenkmals für den verstorbenen K. Wüllner ging bereits anfang Oktober voraus. O. N.

Leipzig. Für gewöhnlich pflegt die Musiksaison mit spärlichen Solistenkonzerten jüngerer Talente einzusetzen. Diesmal unternahm unsere Oper die Führung, indem sie sich zu einem Wagner-Cyklus aufraffte, der zwar, nunmehr beschlossen, keineswegs überall Vollwertiges bot, aber im allgemeinen erfreuliches Zeugnis ablegte für die guten, oft vortrefflichen Qualitäten, über die Leiter und Darsteller unserer Oper verfügen. Rienzi dirigierte Kapellmeister Porst, den fliegenden Holländer, Lohengrin, Tannhäuser Kapellmeister Hagel, die Meistersinger Panzner (als Gast), die übrigen Werke Nikisch. Jede einzelne Aufführung an dieser Stelle kritisch zu besprechen, ist nicht angebracht, da zumeist bekannte und längst anerkannte einheimische Kräfte die solistischen Hauptposten inne hatten. Als Gäste traten auf: Carl Perron aus Dresden (Wolfram, Wanderer), Frau Elise Martens-Beuer aus Hamburg (Brünnhilde in der »Götterdämmerung«) und Frau Leffler-Burkhardt aus Wiesbaden (Isolde). Die übrigen Stellen waren mit ersten und zweiten Kräften mehr oder minder befriedigend besetzt, die Regie gab sich — trotz vieler Mißgriffe — Mühe, das Beste zu bieten, und da das Orchester sich im ganzen musterhaft hielt, stand der künstlerische Erfolg hinter dem — namentlich bei den vier letzten Vorstellungen nicht üblen — Kassenerfolg nicht zurück. Somit hat sich unsere Oper rühmlich an den allerorts stattfindenden Wagner-Huldigungen beteiligt und es bleibt nur zu wünschen, daß sie die während des Cyklus gewonnenen Erfahrungen in jeder Weise heilbringend für die Zukunft ausnützt, damit Leipzig nicht mehr nur als Stadt der Gewandhauskonzerte, sondern auch als Stadt mit einer erstklassigen Oper genannt wird. — Am 25. Oktober geht Meyerbeer's »Afrikanerin« neu einstudiert in Szene.

Die größeren Orchesterkonzerte begannen am 6. Oktober mit der Vorführung von Beethoven's A-dur-Symphonie und Wagner's Kaisermarsch durch das philharmonische Orchester unter Hans Winderstein. Solist war Busoni (Liszt: A-dur-Konzert, Totentanz-Paraphrase). Gleich darauf, am 8. Oktober, kam das Gewandhaus mit derselben Beethoven'schen Symphonie, Mozart's Zaubenflöten-Ouverture, Gluck's »Furientanz« aus Orpheus und Fräulein Helene Stägemann als Mitwirkenden (Arie aus Mozart's »Il re pastore« und Lieder mit Klavier). Emil Sauer aus Wien ließ sich im folgenden Gewandhausabend mit seinem zweiten, wenig tief angelegten C-moll Konzert hören, der neue, an Felix Berber's Stelle berufene Konzertmeister Edgar Wollgandt spielte im dritten Beethoven's Violinkonzert vornehm künstlerisch, während Mary Münchhoff zwei Koloraturarien von Mozart und Lieder in der ihr eigenen leichten Manier sang. Vorzügliches bot das erste der »Neuen Abonnementskonzerte«, in dem Weingartner die dritte Leonoren-Ouverture und Eroica von Beethoven dirigierte und Reisenauer dessen G-dur-Konzert mit reifer Auffassung vortrug. Etwa ein halbes Dutzend kleiner Solistenkonzerte, meist ohne Belang, folgten diesen ersten dieswinterlichen Kunsttaten, unter die, nicht zuletzt, auch das Auftreten von Frau Gutheil-Schoder, Francesco d'Andrade's und eines jungen Cellisten Beyer-Hané (Konzert des Vereins »Leipziger Presse«) einzubeziehen ist. A. Sch.

München. Zumpe ist tot, und die Frage, wer sein Nachfolger als Generalmusikdirektor werden soll, hält noch immer das Interesse weiterer Kreise gefangen. Indeß scheint man die definitive Entscheidung einstweilen hinausschieben zu wollen, da man interimistisch den jugendlichen Stuttgarter Hofkapellmeister Reichenberger, einen geborenen Münchner, auf ein Jahr engagiert hat. Reichenberger, schon von seinem Gastspiel mit der württembergischen Hofoper her vorteilhaft hier eingeführt, trat sein neues Amt mit einer großzügigen Wiedergabe des »Lobetanz« seines Meisters Thuille an. Auch bei Kaim ist ein neuer Dirigent eingezogen. An die Stelle Hausegger's, dessen Volks-Symphoniekonzerte Stavenhagen im letzten Winter provisorisch dirigierte, ist nun Peter Raabe, als Musikschriftsteller seither günstig bekannt, getreten und erwies sich als zuverlässiger Dirigent. Aus seinen Programmen ist vor allem der Wiederaufnahme selten gespielter klassischer Werke zu gedenken; so brachte er Mozart's konzertante Symphonie in Es-dur für Violine und Viola (Professor Herm. Ritter) und Mozart's kleine Nachtmusik. Die großen Kaimkonzerte (unter Weingartner) und die Akademiekonzerte (unter Fischer, Erdmannsdörfer und Steinbach als Gast) haben noch nicht begonnen. versprechen aber nicht sonderlich interessant zu werden, da man ängstlich dem Ungewohnten ausweicht und die spärlichen Neuheiten recht zaghaft ausgewählt sind. Wenn Stavenhagen nicht doch seine modernen Abende, die allerdings große finanzielle Opfer erheischen, wieder aufnimmt, wird es in dieser Hinsicht übel bestellt sein. Von kleineren Konzertveranstaltungen sind bis jetzt ein Violinsonaten-Abend des Konzertmeisters Rettich und der Frau Langenhan-Hirzel, ein Trio-Abend derselben im Verein mit Herrn Warnke, sowie ein Konzert der Frau Senger-Sethe, die sich namentlich in César Franck's Violinsonate als temperamentvolle Geigerin erwies, rühmend zu erwähnen. Frau Giemkiewicz, eine hiesige Altistin, widmete ihren Liederabend Zumpe, Anton Beer-Walbrunn und Max Reger, von letzterem feinsinnig begleitet. Man merkte wiederum, wie wenig schöpferisch begabt der verstorbene Dirigent gewesen, erstaunte über die Banalität der Beer'schen Lieder, da man sonst von diesem tüchtigen Komponisten besseres gewohnt ist, und interessierte sich lebhaft für einige, wenn auch etwas gar barocke, so doch höchst eigenartig empfundene Lieder Reger's. Als Kuriosität sei noch erwähnt, daß Kapellmeister Scharrer neulich in einem Volkskonzert des Kaimorchesters Beethoven's Schlacht bei Vittoria, bearbeitet von Cyrill Kistler, zu Gehör brachte. Die Schlachtmusik und die Klage der Franzosen packen auch heute noch, wogegen der Jubel der Engländer, charakterisiert durch endlose Variationen über »God save the king« stark abfällt. E. I.

Paris. La saison musicale, dans les théâtres de musique, a commencé d'assez bonne heure, cette année, avec les premières représentations de la Tosca de Puccini (sur un livret tiré du célèbre drame de Sardou, par MM. Illica et Giocosa, traduit en français par M. Paul Ferrier) à l'Opéra-Comique et, pour l'inauguration du Nouveau

Théâre-Lyrique de la Gaité, par Hérodiade de Massenet (paroles de Paul Milliet et Grémont), dont la première représentation remonte au 15 décembre 1881 (théâtre de la Monnaie de Bruxelles), et qui ne fut jouée à Paris, au Théâtre-Italien, que le 1er février 1884.

La Tosca, montée avec le soin que M. Carré apporte à la mise en scène de toutes les pièces nouvelles de l'Opéra-Comique, n'a pas remporté le même succès que naguère la Bohême. On a trouvé généralement, dans la musique de M. Puccini, un peu trop de réminiscences françaises, ce qui était évidemment de circonstance au moment où le couple royal italien visitait Paris, mais n'a satisfait tout le monde, et l'on était en droit d'attendre autre chose de l'auteur de la Bohême; on remarque aussi dans la partition de M. Puccini comme l'horreur de l'emploi prolongé d'une même tonalité et, pour ne pas tomber dans les redites ou dans la vulgarité, une tendance à compliquer inutilement le drame orchestràl. Quoiqu'il en soit, le deuxième acte, fit un effet considérable et emporta le succès de l'ouvrage entier. L'orchestre était dirigé par M. André Messager; les principaux rôles de cette pièce (nouvelle pour Paris) étaient confiés à Mlle Friché et à MM. Beyle, Dufrane, Delvoye et Huberdeau.

Paris, depuis l'époque que je rappelais tout à l'heure était peut-être la seule ville de France où l'on ne joua pas Hérodiade: de l'Est à l'Ouest, du Nord au Sud, dans les localités les plus diverses, cet opéra, qui est une des œuvres les plus caractéristiques de Massenet, est exécuté plusieurs fois chaque saison; il fait partie du répertoire au même titre que les Huguenots ou que cette Juive que la direction du nouveau Théâtre-Lyrique avait projeté de faire entendre, pour ses débuts, aux Parisiens. Seuls, quelques fragments de ballet étaient parfois entendus dans les concerts.

La reprise d'Hérodiade à Paris était donc une véritable première puis que cette œuvre n'y avait jamais encore été représentée en langue française. Chanté au Théâtre-Italien par Mmes Adler, Devriès, Tremellini, MM. Jean de Reszké et Maurel, l'opéra de Massenet le fut cette fois par Mmes Calvé, Pacary, MM. Gérôme, Fournets, Renaud; l'orchestre était dirigé par M. Luigini, qui a abandonné le pupitre de l'Opéra-Comique pour celui de la Gaîté. Le succès a été très grand pour tous et, cette première représentation fait bien augurer des suivantes, — si toutefois les directeurs du Théâtre-Lyrique ont toujours d'aussi bonnes inspirations et ne donnent pas dans l'ancien répertoire démodé dont ils avaient un moment menacé les Parisiens.

Dans les grands Concerts, Colonne et Lamoureux, aucune œuvre nouvelle n'a été entendue jusqu'à présent: au Châtelet, M. Colonne a dirigé deux fois la Symphonie avec chœurs de Beethoven; la Fantastique et la Carnaval romain de Berlioz, dont toutes les œuvres seront passées en revue cet hiver. M. Chevillard a fait entendre le troisième acte du Crépuscule des Dieux avec M. van Dyk.

Les Concerts Le Rey auront lieu désormais dans une nouvelle salle de spectacle, le Théâtre Victor Hugo (ancien Trianon), les dimanches après-midi; nulle doute qu'ils n'obtiennent une certaine vogue dans un quartier qui était jusqu'ici totalement dépourvu d'un établissement de ce genre.

La Société philharmonique de Paris donnera cet hiver, du 10 novembre au 15 mars, une série de quatorze concerts de musique de chambre, au cours desquelles on entendra les Quatuors: Bolonais, Hans Wessely, Hubay, Kneisel, Petri, et peut-être Joachim, Hayot, Rosé et le tchèque la Société des instruments à vent de Munich, le Trio de Rotterdam; comme solistes: MM. W. Clarke, Frölich, Mmes Camilla Landi, Schumann-Heink, Wedekind, etc. les pianistes d'Albert, Busoni, Lamond; les violonistes Kreisler, Thomson, Ysaye; le violoncelliste P. Casals, etc. etc.

La *Schola Cantorum* prépare aussi sa réouverture, sous la direction de M. Charles Bordes; on y exécutera comme l'an dernier des Cantates des XVIIe et XVIIIe siècles, d'importants fragments d'opéra de Rameau, les Cantates de Bach, etc.

En **province**, on ne signale guère jusqu'à présent que la réouverture des Concerts de Marseille, sous la direction de M. Gabriel Maris. A. Angers, on annonce l'Etranger, de M. Vincent d'Indy, Salammbô de Reyer, Henry Vill de Saint-

Saëns; à Nantes, la Tosca, Messaline, de M. Isidore de Lara, la Bohême; à *Bordeaux*, Tannhäuser, les Maîtres Chanteurs, le Roi d'Ys de Lalo, l'Attaque du moulin de Bruneau, Louise, Lohengrin; à *Lyon*, Siegfried, le Crépuscule des Dieux, l'Etranger, Louise, Salammbô, l'Or du Rhin; à *Nice*, la Walkyrie, Siegfried, l'Or du Rhin, Louise, le Roi d'Ys, la Tosca, la Reine Fiamette. A *Nancy* enfin, Hänsel et Gretel. J.-G. P.

Prag. Die Tenoristennot ist durch das Engagement des Dr. Otto Briesemeister als Heldentenor in einer Weise behoben worden, mit der alle Beteiligten bisher zufrieden sind: das Publikum, die Direktion, das neue Mitglied. Verhehlen wir es uns nicht, das Ideal eines Sängers, der mit einer glänzenden, den Sinnen schmeichelnden Stimme begnadet ist, stellt Briesemeister nicht vor, und dieser unverschuldete, aber auch nicht zu behebende Fehler wird ihm voraussichlich hier in Prag, wo man gern »schön« singen hört, seine Stellung erschweren. Aber Briesemeister kann als Gegengewicht auf die andere Wagschale seine überaus hohe Intelligenz werfen, und wenn die Zunge nicht mindestens einsteht, so sinkt gewiß die Schale, auf der die Intelligenz ruht. In kluger Erwägung debutierte er zum erstenmal in seiner von Bayreuth aus bekannten Glanzleistung als Loge, und hatte, wie nicht anders zu erwarten, einen durschlagenden Erfolg. Der Beifall war um so echter, als kurz vorher der Hannoveraner Holldorck als Tristan durchfiel und Veranlassung zu einem hier schon Jahrzehnte lang nicht verzeichneten Theaterskandal wurde. So schlimm hätte man ihm allerdings nicht mitspielen müssen, schon aus Respekt vor der Musik Richard Wagners nicht; und wenn es war ist, daß dieses ganze unwürdige Treiben auf die Claque zurückzuführen ist, so sollte ein solches unliebsames Vorkommnis die Theaterleitungen bestimmen, gegen eine Rotte bezahlter — in unserem Fall nicht bezahlter — Erfolgmacher ganz energisch einzuschreiten. Aber zurück zu Briesemeister. Seit er der unsrige ist, sang, nein spielte er den Siegmund, und jüngst den Mathias in Kienzl's Evangelimann. Beide Leistungen standen auf jener Höhe, wie man sie von einem Künstler wie Briesemeister voraussetzen kann und wohl auch immer wird voraussetzen können. — In der Operette herrscht Frau Fischer-Frey, nicht ohne Glück. Eine gute, nämlich auch stimmlich gute Operettendiva haben wir lange nicht besessen, und da wir sie nun haben, so erscheinen wieder auf dem Spielplan ältere, aber künstlerisch in jeder Note wertvollere Werke wie die schöne Helena, der Bettelstudent, die Großherzogin von Gerolstein. — Voranzeigen will ich, daß die tschechischen Philharmoniker unter Dr. Wilhelm Zemanek bis zum neuen Jahr einen Cyklus von zehn populären Symphoniekonzerten veranstalten, wovon zwei bereits zur Zufriedenheit abgelaufen sind. Mehr darüber nach Abwicklung ihrer Programme.

E. Ry.

Wien. Das gemeinsame Grundübel fast sämtlicher nachwagnerischen musikalischen Bühnennovitäten ist und bleibt das mangelhafte Libretto. Der begabten, ja hochbegabten musikalischen Schöpfer gibt es heute eine ganze Anzahl, wollen sie aber ihr dramatisches Talent, dem leider zumeist poetische Produktivität fehlt, entfalten, so müssen sie notgedrungen Anleihen mannigfacher Art machen. Als solche Anleihe dient manchem sicherlich musikdramatisch begabten Komponisten die symphonische Dichtung, nun aber schuf gar kürzlich einer, Oskar Nedbal, in der Verlegenheit das Ballettmusikdrama. Denn nichts anderes ist im Grunde sein pantomimisches Ballett »Der faule Hans«, das nach langen Kulissenwehen endlich das Licht der Bühnenwelt erblickt und an der Hofoper einen wohlverdienten, rauschenden Erfolg errungen hat. F. K. Hejda's Erzählung vom »Faulen Hans« ist ein schlichtes Volksmärchen: ein Bauer hat drei Söhne, zwei kehren soeben von der Wanderschaft zurück und prahlen mit ihren Heldentaten. Hans aber, der jüngste, das Muttersöhnchen, schläft lieber hinterm Ofen und wird verspottet, beschimpft, geschlagen. Drob erbost, regt sich die Tatenlust in ihm, und auch er zieht hinaus in die Welt. Echt märchenmäßig nimmt sich des Verkannten eine gütige Fee an und schenkt ihm einen Zauberring; der gibt ihm Glück und Wunderkraft, Hans erlegt einen Lindwurm und erringt, den Tücken seiner neidischen Brüder zum Trotz, zuletzt auch die Hand der von dem Untier befreiten Prinzessin. Es ist erstaunlich, welche dramatische Spannkraft Nedbal's

Musik aus diesem an sich alltäglichen Märchenstoff zu saugen verstanden, wie er von Wagner die musikalische Illustration der Geste nicht nur gelernt, sondern auch für das Ballett auszunützen gewußt hat. Wir vergessen fast, daß wir da ein Ballett alten Stiles vor uns haben. Nur Einzelheiten, wie der Tag, der mit Spitzentanz der Primaballerina erwacht, oder wie die aufdringlichen Massenballabiles erinnern uns gewaltsam an die alte Ballettmisère. Aber auch diese Gruppentänze entwickeln sich zumeist organisch aus dem Gang der Handlung, und die kräftige national-böhmische Färbung der Polka-, Krakowiak-, Walzer- und Marschweisen versöhnt uns mit dem Choreographischen. Nedbal ist zugleich Musikant und Musiker, Tanzkomponist und moderner Künstler, vor allem raffinierter Instrumentator, in einer Person! Sein Ballett würde die Runde über die Bühnen machen, wenn, ja wenn die Musikkenner Balletthabitués oder besser gesagt, wenn die Balletthabitués Musikkenner wären! Als Übergangserscheinung vom alten Spitzentanzballett zu einem modernen Ballettdrama betrachtet, verdient »Der faule Hans« entschieden Beachtung, Nedbal fand eben den schwierigen Ausweg aus dem Dilemma — schlechtes Opernlibretto oder gutes Ballettsujet — vorläufig noch nicht anders, als indem er gute, originelle moderne Pantomimenmusik schrieb. Godlewski's schlechthin unübertreffliche Verkörperung der Titelrolle muß ebenso eigens hervorgehoben werden, wie Hassreiter's Choreographie. Der Dichter der »Puppenfee« hat jetzt einmal bewiesen, daß er ein Ballettdichter von Feingefühl und Geschmack ist, wie es heute kaum einen zweiten auf deutschen Bühnen gibt; Nedbal, der sein Werk dirigierte, ist ein höchst energischer Kapellmeister. Es war ein Ehrenabend des Wiener Opernballetts; ist ja in Sachen des Tanzes Wien überhaupt und seine Oper im besonderen noch immer Führerin in deutschen Landen gewesen! — — Auch sonst läßt sich die Opernsaison verheißungsvoller an als die vorjährige. Direktor Mahler inszenierte eine der dramatisch lebensvollsten großen Opern, Halévy's »Jüdin«, neu und brachte eine vollendete Aufführung heraus. Ich wohnte der sogenannten zweiten Besetzung bei, in der das unlängst engagierte jugendliche Fräulein Schubert, eine Schülerin des Wiener Konservatoriums, die Recha mit einer stupenden virtuosen Vollendung sang und mit angeborenem dramatischen Feuer verkörperte. Herrn Pacal's Leopold dagegen kam über leeres Brillieren mit hohen Tönen selten hinaus, während Herr Winkelmann als Eleazar meinem Gefühl nach noch auf ungeschwächter Stimm- und Darstellungshöhe stand. — Die erste dieswinterliche »Krise« bei den Philharmonikern, die durch die Demission des Hofkapellmeisters Jos. Hellmesberger hervorgerufen wurde, ist bereits gelöst. Die Meisterschar des Hofopernorchesters hat aus der Not eine Tugend gemacht und Gastdirigenten berufen. Es werden vier Konzerte von Hofrat Schuch, zwei von Dr. Muck, je eines von Professor Safonoff und Arth. Nikisch geleitet werden. A. N.

Vorlesungen über Musik.

Berlin. Zu unserem Verzeichnis der Vorlesungen an deutschen Universitäten im vorigen Hefte sind noch die des Privatdozenten Dr. Johannes Wolf »über Geschichte der Musik im 15. Jahrhundert« (2stündig) und »Übungen zur musikalischen Terminologie des lateinischen Mittelalters« (1stündig) nachzutragen.

Breslau. Musikwissenschaftliche Vorlesungen für Damen hält Prof. Dr. Emil Bohn im Auditorium maximum der Universität ab, und zwar im kommenden Winter über »Beethoven's Sinfonien und Klaviersonaten«.

Köln am Rhein. In den Vorlesungsplan der Städtischen Handelshochschule ist jetzt auch die Musikgeschichte eingereiht, und Herr Dr. Gerhard Tischer mit Ab-

haltung von Vorlesungen beauftragt. Er wird im nächsten Winter über »Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts« vortragen.

Zürich. An der Musikschule liest Herr Dr. Ernst Radecke, Musikdirektor in Winterthur, in diesem Winter über »Geschichte der Musik im 17. Jahrhundert«.

Nachrichten von Lehranstalten und Vereinen.

Breslau. Der *Bohn'sche Gesangverein*, der durch seine historischen Konzerte viel zur Ausbreitung des Verständnisses der älteren Musikschätze beiträgt, wird in diesem Winter vier historische Konzerte veranstalten, und zwar haben sie »die romantische Oper in Deutschland« (E. T. A. Hoffmann, C. M. von Weber, Marschner, Spohr, Reissiger, Lindpainter, Kreutzer), die »Weihnachtsgesänge des 16.—19. Jahrhunderts« und die beiden letzten »die Zigeuner in der Musik« zum Gegenstande ihrer Vorführungen. Der Verein besteht aus 114 singenden und gegen 200 zuhörenden Mitgliedern. — Der seit 22 Jahren bestehende *Flügelsche Gesangverein hat sich aufgelöst.* In einem längeren Artikel in der »Schles. Ztg.« gibt der bisherige Dirigent des Vereins, Herr Rud. Ernst Flügel die Gründe an, die ihn bewogen haben, da dem Verein ein frisches, freudiges 25jähriges Jubiläum nicht beschieden sei, wenigstens für ein anständiges, ehrliches Begräbnis zu sorgen. Seine aktenmäßige Darstellung der Geschichte seines zuletzt nur aus 150 Mitgliedern bestehenden Vereins beschließt er mit den Worten: „Die Bedingungen und Voraussetzungen, unter denen er ins Leben trat, sind nicht mehr vorhanden. Die künstlerischen Ziele, die er sich gesteckt hat — würdige Aufführungen großer Vokalwerke neuerer Komponisten — sind der Kosten wegen für ihn unerreichbar. Während der letzten beiden Jahre, wo nur kleinere Musikabende veranstaltet werden konnten, haben wir laviert und Umschau gehalten, ob es einen Ausweg aus dem Labyrinth des chronischen Defizits gäbe. Wir haben keinen gefunden. Zeichen und Wunder geschehen nicht mehr, und so bleibt nur übrig, den Schluß aus diesem allen zu ziehen, und der heißt »Auflösung« oder sagen wir lieber »Vertagung des Vereins«.“ Im Verlauf der Jahre hat der Verein an größeren Werken zur Aufführung gebracht: Becker's B-moll-Messe, »Faust« von Rob. Schumann, »Verlorenes Paradies« von Rubinstein (2 Mal), »Glocke« von Scholz und »Walpurgisnacht« von Mendelssohn, »Freyhir« von Matthieu und »Der Rose Pilgerfahrt« von Schumann, »Krösus« von Lorenz, »Gustav Adolf« von Bruch. Der Verein hat an diesen Aufführungen im Ganzen die Summe von 8503,89 Mk. zugesetzt, ungerechnet die Aufwendungen für das kostspielige Notenmaterial.

Hamburg. Das von dem verstorbenen Herrn v. Bernuth gegründete und viele Jahre geleitete *Konservatorium* der Musik feierte am 1. d. M. sein 30jähriges Bestehen. Das Institut, das 1873 mit 35 Schülern und 5 Lehrern eröffnet wurde, zählt jetzt 30 Lehrer und 446 Schüler. Gegenwärtiger Direktor ist der bekannte Dirigent Max Fiedler.

New York. Die »*Tonkünstler-Society*« hat in einem soeben erschienenen Buche die Programme ihrer letztjährigen Musikaufführungen, die Mitgliederliste und das Verzeichnis der Werke ihrer Bibliothek zusammengestellt. Vom 14. Oktober 1902 bis 19. Mai 1903 gab die Gesellschaft 16 Konzerte mit meist deutschen Tonwerken. Sie umfaßt 100 Tonkünstler. Die Bibliothek ist erst im Entstehen und besteht aus Musikalien.

Notizen.

Altona. Der Verein für Kunsterziehung veranstaltete am 6. Oktober einen *Händel-Abend* mit einer Vorlesung des Professors Emil Krause über Händel und Musikvorträgen vorwiegend aus den Oratorien Händel's.

Berlin. *Wagner-Feier.* Die Festlichkeiten begannen am 30. September Abends mit einem Empfangsabend im Reichstagsgebäude. An der Ausführung des Künstler-Konzertes beteiligten sich Mlle Janotha (London). Fräulein Johanna Brackenhammer (Coburg), Mme Flament (Brüssel), Herr Alexander Füredi aus Budapest, Frau Ernestine Schumann-Heink, Mr F. Delmas von der Großen Oper in Paris, Fräulein Auguste Müller (Hannover) und Maria Romaneck. Das Philharmonische Orchester aus Leipzig unter Kapellmeister Hans Winderstein eröffnete das Konzert mit dem Vortrage des Kaisermarsches von Richard Wagner. Der Glanzpunkt des Abends war unstreitig Schubert's Allmacht, in genialer Weise von Frau Schumann-Heink gesungen. Die Akustik der großen Wandelhalle des Reichstagsgebäudes erwies sich indeß als nicht günstig für Musikvorträge. Prinz Friedrich Heinrich von Preußen, Kultusminister Dr. Studt, Graf Hochberg, General-Leutnant Freiherr von Dincklage-Campe und andere wohnten dem Konzert bis zum Schlusse bei. Zu den Festlichkeiten waren in Berlin eingetroffen: der deutsche Botschafter in Paris Fürst Hugo von Radolin; Graf von San Martino und Valperga, der Delegierte des italienischen Unterrichtsministeriums; Kammerherr Graf A. Burén, Intendant der Königlichen Theater in Stockholm; Oberstleutnant Don Felix Arteta, Präsident und Deligierter der Philharmonischen Gesellschaft in Madrid; die Delegierten der Stadt London: der High Sheriff Sir Thomas Brooke-Hitchings, sowie der Großkämmerer Sir Joseph Savory; der Vorsitzende des Londoner Aldermen-Kollegiums, Sir Pratt Alliston, Mr W. A. Plunket, sowie viele Amerikaner, Franzosen, Italiener, und viele andere.

Am 1. Oktober Mittags 12 Uhr fand die feierliche Enthüllung des Richard Wagner-Denkmals statt. Nachdem Prinz Eitel Friedrich als Vertreter des Kaisers, und der Ehrenpräsident des Denkmal-Komites, Prinz Friedrich Heinrich die prächtig geschmückte Fürstentribüne betreten hatten, ertönte der Kaisermarsch, ausgeführt von 400 Militärmusikern unter Leitung des Professor Roßberg. Hierauf folgte »Ehrt eure deutschen Meister«, Schlußchor aus »Die Meistersinger«, Bearbeitung für Männerchor mit Begleitung der Militärmusik von Professor Richard Schmidt, gesungen von 900 Mitgliedern des Berliner Sängerbundes unter Leitung des Professor Felix Schmidt. In schwungvoller Rede mit einem Hoch auf den Kaiser übergab nunmehr Kommerzienrat L. Leichner das Denkmal, dessen Hülle unter den Klängen des »Heil dir im Siegerkranz« fiel. Hierauf folgte »Wach auf, es nahet gen den Tag« Hymne aus »Die Meistersinger«, Bearbeitung für Männerchor mit Begleitung der Militärmusik von Professor Richard Schmidt, gesungen vom Berliner Sängerbund unter Leitung des Professor Felix Schmidt. Die beiden Prinzen ließen sich sodann den Professor Eberlein, den Schöpfer des Denkmals, sowie eine große Anzahl von auswärtigen Delegierten vorstellen. Den Schluß der Feier, die eine gute halbe Stunde gedauert hatte, bildete der Vortrag des Einzugsmarsches aus »Tannhäuser« durch das Militärorchester. Nach der Abfahrt der beiden Prinzen erfüllte eine riesige Menschenmenge den Festplatz, um hier das erste Denkmal des Bayreuther Dichter-Komponisten eingehend in Augenschein zu nehmen.

Auf die Enthüllungsfeier des Wagner-Denkmals folgte am Abend desselben Tages ein großes Festessen im Wintergarten. Gegen 700 Gäste, offizielle wie inoffizielle, waren erschienen, um sich nach mancherlei Platzkämpfen endlich an den langen Tafeln häuslich niederzulassen. Wahrend der kulinarischen Genüsse konzertierte auf der prächtig geschmückten Bühne ein vollbesetztes Orchester unter Leitung des Kapellmeisters Gustav Wanda. Dagegen fielen sämtliche angekündigten Solo-Gesangsvorträge aus, nachdem eine amerikanische Miß vergeblich versucht hatte, durch ihren Gesang die Aufmerksamkeit des Publikums zu erregen. Um so mehr aber entwickelte sich ein überaus breiter Redestrom. Als erster Redner erhob sich Prinz Friedrich

Heinrich von Preußen, um allen denen zu danken, die sich um das Denkmal verdient gemacht hatten. Seine Rede schloß mit einem Kaiserhoch. Hierauf ergriff Kommerzienrat Leichner das Wort, ausklingend in einem Hoch auf den Prinzen Friedrich Heinrich, den Ehrenpräsidenten des Denkmal-Komitees. Kultusminister Dr. Studt ließ die fremden Gäste leben, welche herbeigeströmt seien, um dem deutschen Genius ihre Huldigung darzubringen. Ihm dankte je ein Franzose, ein Italiener, ein Engländer und ein Amerikaner. Nachdem Geheimrat Jordan das Schaffen und die Werke Richard Wagner's gepriesen hatte, endete das Redetournier mit einer Ansprache des Malers Felix Possart und des Professor Eberlein. Den Beschluß des Festes machte die Verteilung der vom Komite gestifteten goldenen Ehrenmedaillen. R. S.

Birmingham. — Some words on texts of pieces at the Festival[1]). — Elgar having apparently felt the trammels of another man's text in "Gerontius", has in "*The Apostles*" made a tesselation or marquetry of short phrases from the Bible, including the Apocrypha and the Revised Version, put together in this way and that way to form a whole with a purpose, and a vehicle for dramatic and descriptive music. It is the direct antithesis of taking a poet's finished work, and writing music parallel thereto. Still in oratorio it is a plan of long usage, and no doubt a great convenience to the composer. Also in particular is suits Elgar's method of incessant and detailed leit-motive, and his punctilious following of the sense of words; in which now he has outdone himself or any other composer of large works. Undoubtedly the purpose running through the whole is of very high aim, bold in conception, and deeply felt. E. says in Preface, "It has long been my wish to compose an oratorio which should embody the calling of the Apostles, their teaching (schooling), and their mission, culminating in the establishment of the Church among the Gentiles"; and whereas he pondered 6 or 8 years over "Gerontius", so the present work must represent long reflection. On last page of full score E. writes, from William Morris's Earthly Paradise, "To what a heaven the earth might grow, If fear beneath the earth were laid, If hope failed not, nor love decayed". Only 2 parts are now out, containing the Ministry, the Passion, and the Ascension; part 3 will be the Mission to the Gentiles. Canon Gorton, rector of Morecambe in Lancashire, has written a 35-page pamphlet on the text (Novellos). The talented and earnest A. J. Jaeger, of Novellos, has written 63 full pages analysing with a strong search-light the combination of text with music, and he discovers 92 leit-motives; the labelling of these will repel the un-initiated, but probably represent approximate actualities in the composer's mind, and have their use. Music dominated by leit-motive is certainly different from any other music. — Stanford's "*Voyage of Maeldune*" is on Alfred Tennyson's poem. The Irish story is of a chief, Maeldune, who sets out with a crew for vengeance; but visiting those fantastic places, the Silent isle, the isle of Shouting, the isle of Flowers, the isle of Fruits, the isle of Fire, the Bounteous isle, the isle of Witches, and the isle of the double Towers, he loses nine-tenths of his men in quarrels there begotten, and lastly reaching the isle of a Saint is turned from his purpose. The words are not much more than successful preciosity, and in parts quite crude; of which the opening couplet is a foretaste, "I was the chief of the race — he had stricken my father dead — But I gathered my fellows together, I swore I would strike off his head". Lytton called Tennyson, "Miss Alfred". Would that Stanford would go back to the noble Ossian, with his sempiternal force about Siol Erin na gorm lánn, the sons of Erin of blue steel! "At the rising of the sun I beheld the spears piercing the bodies of foes, and the bows throwing forth their steel-pointed arrows. The whole ocean was one wound. The virgin long bewailed the slaughter of that morning". — The "Legenda" were first the daily lessons read out in Latin, but not sung, in the Christian ritual; thereafter the stories of saints and martyrs read out after dinner in the refectories, or even at matins on Saints' days. In 2nd half 13th century Jacobus de Voragine, Dominican friar (later

---

1) Der Musikbericht aus Birmingham mußte für folgendes Heft zurückgestellt werden. Die Redaktion.

on Archbishop of Genoa, and died 1292), compiled a "Legenda Sanctorum" or "Historia Lombardica", which book from its worth was called familiarly Legenda Aurea (the *Golden Legends*). The plural passed into a singular, and Wynkin de Worde says, "Like as passeth gold in value all other metals, so this Legend exceedeth all other books". This work, the great storehouse of the legendary lore of the Middle Ages, was translated into French in 14th century by Jean de Vignay, and into English in 15th century by William Caxton. There are 177 sections, each devoted to a particular saint or festival, arranged in order of the calendar. At the same time, on the secular side, the Swabian knight and minnesinger Hartmann von der Aue, c. 1170—1220, wrote about 1197 "Erec" (the "Enid" of Tennyson), edited by Haupt in 1839; and about 1204 "Iwein", edited by Benecke and Lachmann in 1827. Both of these are Arturian legends. Between the two he wrote "Der arme Heinrich", edited by Müller in 1842. See also Mailath's "Alt-deutsche Gedichte", and Marbach's "Volksbücher" no. 32. "Poor Henry" is prince of Hoheneck in Bavaria; till a pure virgin offers to die for him he cannot be cured of his leprosy; Elsie, a farmer's daughter, offers to do this for love of him; but eventually the sacrifice is not demanded of her, for he is cured first and marries her after. Longfellow has made an English poem of this, and rather awkwardly borrowed the Jacobus de Voragine title, making it "The Golden Legend". But the awkwardness ends with the entitling, for the poetic taste is perfect and the diction beautiful. As Ruskin said, he has here "entered more closely into the temper of the monk, for good or for evil, than ever yet theological writer or historian, though they may have given their life's labour to the analysis". The Longfellow text was reduced for Sullivan's art by Joseph Bennett. A wealth of matter, including the chastely wrought "Miracle Play" episode, has had to disappear. — As to the bell-baptism, the Council of Cologne ordained as follows: — "Let the bells be blessed, as the trumpets of the church militant, by which the people are assembled to hear the word of God; that by their sound the faithful may be invited to prayers and the spirit of devotion within them be increased. The fathers have also maintained that demons, affrighted by the sound of bells calling Christians to prayers, would flee away, and when they fled the persons of the faithful would be secure; that the destruction of lightnings and whirlwinds would be averted by the same, while the spirits of the storm would be defeated". See Scheible's "Kloster", VI, 776. Brand's "Popular Antiquities" records the "ringinge of the hallowed belle of St. Paul's in great tempestes or lightninges". — The Brahms work of 3 stanzas from Goethe's "*Harzreise in Winter*" (Goethe's visit to the desponding theological student Plessing at Wernigerode), was sung in English to the translation of R. H. Benson. E. G. R.

Eberswalde. Am 20. und 21. Oktober fand hier unter reger Beteiligung der Geistlichen, Kantoren und Organisten der Mark sowie unter großer Anteilnahme der Bevölkerung die Generalversammlung des Brandenburgischen evangelisch-kirchlichen Chorgesang-Verbandes statt. Ein Konzert der vereinigten Chöre von Eberswalde (Oratorien-Verein, Gemischter Chor von St. Johannis, Kirchen-Chor von St. Maria-Magdalenen), in dem unter Leitung des Königlichen Musikdirektors Boderke in anerkennenswerter Weise Kompositionen von J. S. Bach, Lützel, Wehrmann, Boderke, Haydn, Mendelssohn, G. Jansen, Krebs und Händel zu Gehör gebracht wurden, eröffnete die Feier. Nach einer ergebnisreichen Besprechung der Vertreter vereinigten sich die Verbandsmitglieder zwanglos mit Freunden der Sache. Zu ihrer Unterhaltung steuerten die Männerchöre der Stadt reiche Gaben bei, die vielen Anklang fanden. Der zweite Tag brachte nach einem liturgischen Gottesdienste, welchen Herr Superintendent König abhielt, die eigentliche Arbeitssitzung unter Leitung des Herrn Geheimen Regierungs- und Schulrats Trinius an Stelle des leider durch Krankheit verhinderten Vorsitzenden Herrn Oberkonsistorialrats Prof. Dr. Kleinert. Nachdem Herr Geheimrat Trinius wie die Herren Pfarrer von der Heydt und lic. Breest über Zweck und Ziel der Vereinigung aufgeklärt und die bisherige Wirksamkeit dargelegt hatten, hielt Herr Privatdozent Dr. Johannes Wolf (Berlin) einen Vortrag über »die Bedeutung der Chorpflege für die Hebung des Gemeindegesangs«, an welchen sich eine lebhafte Debatte anschloß. Von gefaßten Beschlüssen dürfte derjenige, welcher

dem Konsistorium die Einführung von mit Noten versehenen Gesangbüchern dringend ans Herz legt, allgemeinen Anklang finden.

Lemberg. Die hiesige Philharmonie ist eingegangen. Das Orchester bereist jetzt mit einer Operntruppe Russisch-Polen und Rußland. Ob ein zweites Unternehmen erstehen wird, ist unsicher. — Das Stadttheater verspricht in der nächsten Saison Wagner's »Walküre«, »Chopin« von Orefice, »Marga« von Henryk Melcer, »Louise« von Charpentier. — Der bisherige Opernkapellmeister Spetrino verließ sein Amt; an dessen Stelle wurde wiederum ein Italiener, Philipp Brunetti, engagiert, der als guter Wagner-Kenner gilt und der schon mit den Proben der »Walküre« begonnen hat. Dagegen soll Herr Spetrino eine Zeit lang als Stellvertreter des Herrn Hofkapellmeisters J. Hellmersberger in der k. k. Oper in Wien dirigieren. A. C.

London. — The latest English official report on export trade of books compares the trade 1897—1901. The export from England to France rose from £ 35,000 to £ 48,000; to Belgium, from £ 17,000 to £ 22,000; to Germany, from £ 58,000 to £ 72,000. To Holland it sank from £ 27,000 to £ 20,000. E. G. R.

Lüttich. Der Rat der Stadt hat für ein ständiges *wallonisches Theater* die Summe von 25000 Franks bewilligt. Mit dem Bau soll sofort begonnen werden.

Rom. Auf Veranlassung des Padre Ehrle ist das Musik-Archiv der Cappella Sistina in die Vaticana übergeführt und damit der bequemen Benutzung der Musikhistoriker erschlossen worden.

Weltausstellung in St. Louis 1904. Das Musikbureau der Ausstellungsleitung veröffentlicht jetzt durch Zirkular die Bedingungen für den *Wettstreit von Gesangvereinen*, welche während der Dauer der Ausstellung sich an dem Wettsingen in der Festhalle beteiligen wollen. Die sämtlichen sich meldenden Gesangvereine sollen in drei Klassen geteilt werden. Zur ersten Klasse gehören Gesangvereine, die mindestens 100 Mitglieder haben, unter denen sich 32 Sopran-, 26 Alt-, 18 Tenor- und 24 Baßstimmen befinden. Die Preise betragen in dieser Klasse 18000 Mark, 14000 Mark und 10000 Mark. Die Gesänge, welche bei dem Wettstreit vorgetragen werden müssen, sind »Und die Herrlichkeit des Herrn« aus dem Messias von Händel; »O erfreuliches Licht« aus der goldenen Legende von Sullivan und »Come away« von Parker. In die zweite Klasse gehören Gesangvereine mit mindestens 80 Mitgliedern, welche 26 Sopran-, 21 Alt-, 14 Tenor- und 19 Baßstimmen haben. Die Preise betragen 14000 Mark, 10000 Mark und 6000 Mark. Die Lieder, welche vorgetragen werden müssen, sind »Der Herr ist unsere Zuflucht« aus dem 46. Psalm von Dudley Buck, »Ave verum« von Gounod und der »Brautchor« aus der »Rosenjungfrau« von Cowen. In die dritte Klasse gehören die Vereine, welche mindestens 60 Mitglieder, darunter 20 Sopran-, 16 Alt-, 10 Tenor- und 14 Baßstimmen haben. Die Preise betragen 10000 Mark, 6000 Mark und 4000 Mark. Die Lieder, welche vorgetragen werden müssen, sind »Wie der Hirsch schreit«, nach dem 42. Psalm von Mendelssohn; »Ave verum« von Mozart und die »Danksagungshymne« von Surette. Außerdem hat jeder Gesangverein, der an dem Wettstreit teilnimmt, ein Lied nach eigener Wahl zu singen, das er vorher dem Musikbureau zu benennen hat. Einer der Gesangsvorträge muß ohne Instrumentalbegleitung stattfinden. Gesangvereine, die nicht die oben angegebene genaue Einteilung in Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßstimmen haben, können ebenfalls teilnehmen, bei der Beurteilung werden aber die von der Ausstellungsleitung ernannten Preisrichter auf die abweichende Einteilung Rücksicht zu nehmen haben. Jeder Chor hat unter der Leitung seines sonstigen Dirigenten zu singen. Das Preissingen findet nur statt, wenn sich sechs Gesangvereine der ersten, acht Gesangvereine der zweiten und zehn Gesangvereine der dritten Klasse den Preisrichtern stellen. Die Wertung durch die Preisrichter wird sich vor allem richten nach dem Festhalten der Tonart, dem Einsatz, der Phrasierung, der Harmonie, der Anwendung des Piano und des Forte, des Vortrags und der Wiedergabe. Die Vereine können von Noten oder nach dem Gedächtnis singen. Kann ein Verein an einem bestimmten Tage, der für den Wettstreit festgesetzt ist, nicht erscheinen und sind gewichtige Gründe für seine Verhinderung vorhanden, so kann der Wettstreit für den betreffenden Tag verschoben werden. Die Sänger und Sängerinnen werden auf der Plattform

in der Weise arrangiert, wie sie dies gewöhnt sind und wie bei den Übungen die Stimmen zusammenstanden.

Stuttgart. Die *Neue Musik-Zeitung* (Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart) erscheint mit Beginn ihres 25. Jahrgangs in neuer Ausstattung und in einer namentlich auch textlich stark erweiterten Form. Sie bringt, neben den seitherigen, mancherlei neue Rubriken, insbesondere auch auf pädagogischem Gebiet. Der unserer heutigen Nummer beiliegende Prospekt gibt weiteren Aufschluß.

Warschau. In der Saison 1903/1904 verspricht uns die Philharmonie folgende Werke zur Aufführung unter der Leitung Młynarski's:

Symphonien: Beethoven's V. und IX., Weber's C-moll, Brahms' III., Liszt's »Faust-Symphonie«, Klughardt's V., Glazunow's VI., R. Strauß' »Sinfonia domestica« zum ersten Mal, unter der Leitung des Komponisten), Cowen's »Skandinavische Symphonie« (unter der Leitung Damrosch's), Dohnanyi's D-dur (unter der Leitung des Komponisten), Noskowski's »Vom Frühling zum Frühling« (zum ersten Mal, unter der Leitung des Komponisten), Nowowiejski's I. Symphonie (unter der Leitung des Komponisten); symphonische Werke: C. Franck's »Variationen«, R. Strauß' »Heldenleben« (unter der Leitung des Komponisten), E. Schelling's »Symphonische Suite«, dann Kompositionen englischer und amerikanischer Komponisten unter der Leitung Damrosch's. — Oratorien: Bach's »Weihnacht« unter Heinrich Opieński), Schumann's »Paradies und Peri«, »Manfred«; Mendelssohn's »Ödypus in Kolonos« (mit Krakauer Chor unter Barabasz) und »Antigone« (unter Noskowski); Brahms' »Schicksalslied« unter Maszynski), Berlioz' »Faust's Verdammnis« (mit Al. Bandrowski als Faust); auch der III. Akt »Tristan« gelangt zur Aufführung. Engelbert Humperdinck wird eigene Werke dirigieren (Vorspiel zu »Hänsel und Gretel«, »Königskinder«-Suite, »Maurische Rhapsodie«). Der italienische Komponist Orefice (Verfasser der Oper »Chopin«) wird auch dirigieren. — Folgende Solisten werden auftreten.

Klavier: Busoni, Carreño-Tagliapietra, Dohnanyi, Grovlez, Hamburg, Hegner, J. Hofman, M. Horszowski, Michałowski, Paderewski, Schelling, Eveline Stuart-London, Wurmser.

Violine: Barcewicz, Fel. Berber, Halir, Hubermann, Kocian, Kubelik, J. Luboszyc, Reuter; Violoncell: Hugo Becker.

Orgel: Clarens-Eddy-London.

Gesang: Andrade, Faliero-Dalcroze, Kraus-Weiner, Sequard-Rożański, Trebelli-Dolores.

A. C.

Kritische Bücherschau

der neu-erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Referenten: Geo. Beckett, O. Fleischer, Charles Maclean.

Biography, Dictionary of National. Edited by Sir Leslie Stephen and Sidney Lee. London; Smith, Elder and Co.; 1885—1903. Vols. 67, Royal 8vo. Vols 1—66 at 15/. each, cloth; vol. 67 (epitome-index) 25/. cloth.

Given so many thousand pages to fill, it is easier to do it with *Universal* biography, i. e. of men from all countries. Because the larger area gives a more eminent selection, and round the eminent information springs up. Of Dictionaries of universal biography, specimens are: — (a) 1697. The fundamental and evergreen "Dictionnaire historique et critique" of Pierre Bayle; Rotterdam; 2 tomes; 10 later editions down to 1820—4; and English 5-volume translation (1734—8) of the second edition. (b) 1811—53. Michaud's "Biographie Universelle, Ancienne et Moderne"; Paris: 83 volumes, Crown 8vo; substantive

1—52, supplements 53—55 and 56—83. (c) 1812—17. Alexander Chalmers's "General Biographical Dictionary"; London etc.; 32 volumes Demy 8vo; a fine work. (d) 1843—66. Desplaces, Second edition of "Michaud"; Paris and Leipzig; 45 volumes Super-Royal 8vo. (e) 1855—86. Firmin Didot, "Biographie Générale"; Paris; 46 volumes, edited by Hoefer. (f) 1856—57. Charles Knight's "English Cyclopaedia, Biographical Section; London; 5 volumes, large 4to. (g) 1857. H. J. Rose's "New General Biographical Dictionary"; London; 12 volumes. (h) 1881. W. L. R. Cates's "Dictionary of General Biography"; London; 1 thick volume, Royal 8vo, 1552 pages. — A more original effort makes the dictionary of *National* biography, bounded by national geographical limits and so representing perhaps national characteristics. This, for equal bulk, needs more research. Every country fairly represented: — America (South), Arabia, Australia, Belgium, Bohemia, Canada, China, Croatia, Denmark, England, Finland, France, Germany, Hungary, Iceland, India, Italy, Netherlands, Portugal, Russia, Spain, Sweden, Switzerland, United States. But the most noteworthy outside England are: — (a) 1835—56; "Biographiskt Lexicon öfver Namnkunnige Svenska Män", of Sweden; 23 vols; 4148 articles. (b) 1852—78; "Biographisch Woordenboek der Nederlanden", edited by A. G. Van der Aa; 21 vols; about 10,000 articles. (c) 1857—91; "Biographisches Lexicon des Kaiserthums Österreich"; from 1750 on; edited by Constant von Wurzbach, under auspices of Imperial Academy of Vienna; 60 vols; 24,254 articles; an appalling list of sources. (d) 1875—1900; "Allgemeine Deutsche Biographie"; by Historical Commission of the Bavarian Königliche Akademie der Wissenschaften, edited by Rochus von Liliencron; 45 vols; 23,273 articles; supplement in progress. (e) Begun 1866; "Biographie Nationale de Belgique"; under auspices of Académie Royale de Belgique; in progress; last volume 1899, ends "Pepyn"; estimated articles to be 10,000. (f) 1887—9; "Appleton's Cyclopaedia of American Biography"; edited by Wilson and Fiske; 6 vols; about 15,000 articles. — Alongside of these, note 2 old books: — W. Allen's American Biographical Dictionary, Boston, 1809; Ibn Kallikhan's "Kitáb Watayát al 'Aiyán" or Arabian biographies, originally about A. D. 1250, translated into English by de Slane A. D. 1842 and onwards. — England has not hitherto done much with systematic national biography. Unsystematic, though of fine execution, have been: — 1662, Fuller's "Worthies" under Counties; 1821, Edmund Lodge's "Portraits of illustrious personages, with biographical and historical memoirs". The most encyclopaedia-like has been, 1747—66, "Biographia Britannica" 7 vols folio, founded on the method of Bayle; the same 1778—93 second edition with much increase, by Kippis and Towers, 5 vols, stopping at F. — Twenty years ago an individual (not a Society, or a Government, or a Syndicate), stepped into this breach for *England*. George Smith the elder (1789—1846) was the son of a small Scottish farmer, was apprenticed to Isaac Forsyth a bookseller and banker of Elgin, then migrated to London, and was employed first by Rivingtons, next by John Murray. In 1816 with one Alexander Elder he opened as bookseller and stationer at 158 Fenchurch Street, and in 1819 as publisher also. In 1824, began East India agency and banking. George Smith the younger was born to the above 19th March 1824; and after that, firm moved to 65 Cornhill. George Smith junior became sole partner in 1846. In 1853 he took Samuel King, Brighton bookseller, into partnership. Indian Mutiny in 1857, and transfer of administration from Company to Crown in 1858, temporarily curtailed the Indian agency business, but publishing all the more pushed. In 1859 Cornhill Magazine, highly successful, semi-popular, mostly for fiction. In 1868 a bifurcation; Henry S. King and Co. taking over agency business, and Smith Elder and Co. retaining publishing business. — In 1882, after 40 years of publishing work, George Smith junior projected the work scheduled at head, the crown of his career, and remaining his personal property down to his death in 1901. — George Smith first tried Universal Biography, was quickly dissuaded; then adopted National. Unlike the great twin recent English literary venture, Encyclopaedia Britannica (which see), this one remarkable for exiguous advertisement and prospectus. Thus no Preface at all to any volume, until after 15 years to the last of the substantive work, vol. 63 in 1900; the alphabetical contents till then being left just to explain themselves. However the 2 following definitions categorize the work: — (a) "National" means our own national British (England, Scotland, Ireland), opposed to Universal or for all countries; (b) the area embraced is all deceased inhabitants of the British Isles or British Colonies, men or women, who have achieved in any walk of life there or elsewhere a reasonable distinction, from the earliest historical period to the present time. First editor, Leslie Stephen (born 1832, Eton, Trinity Hall Cambridge,

married Thackeray's daughter, knighted in 1902). Initial step was to draft lists of names, and send out to various literary persons for suggestion or correction. Similar thereafter offered for scrutiny every half-year in "Athenaeum". First volume of actual biographies appeared in 1885 (505 articles by 87 writers). Quarterly volumes thereafter punctually each quarter-day till end of substantive task in 1900; 63 vols in 15 1/2 years. In 1891 Sidney Lee became editor (born 1859. Balliol College, Oxford). In last 3 years have appeared 3 supplemental volumes, of those deceased since their locus alphabeticus in substantive work has occurred and passed. Now out, vol. 67 (epitome index), which for separate review. — In the substantive work, the numbers of those English held to have achieved "a reasonable distinction" are thus, by centuries: — to end of V century 36. in VI century 81, VII—134. VIII - 96, IX—57, X—76, XI—186. XII—377, XIII—515, XIV—678, XV - 659, XVI—2138, XVII—5674, XVIII—5789, XIX—12,608. Total 29,104. Of adult inhabitants (reaching 24 years) one in 5000 is biographized. B is the highest initial letter, with 3078. Smith the most frequent name. with 195. Average length of article, 1 page. Longest article, Shakespeare (Sidney Lee), 49 pages. Contributors 653. The music articles have been written by H. Davey. F. G. Edwards, J. Cuthbert Hadden, R. H. Legge, J. A. Fuller Maitland, Miss Middleton, and W. Barclay Squire. — The tone of all the writing is characterized by great moderation. As a combination of thoroughly sound design, conscientious research, and well regulated writing, on a monster scale, the work must be pronounced at the head of all English publications that have yet appeared. Chambers's 10-volume Encyclopaedia (distinguish from Chalmers) would be entitled to an equal praise, with the additional merit of appearing in constant new brought-up-to-date editions; but only that the size is much smaller. And the "Dictionary of National Biography", scheme and enterprise, is that of a single individual. C. M.

Bridge, Frederick. Samuel Pepys, Lover of Musique. London, Smith Elder and Co., 1003. pp. 121, Crown 8vo. 6/.

Book is a large amplification of 3 lectures given before Royal Institution on 17, 24, 31 Jan. 1903 (IV, 352). Occasion is the death-bicentenary of Samuel Pepys (1632—1703), social chronicler and amateur musician. The name is pronounced "Peeps". He knew: — Wm. Lawes (1582—1645), Henry Lawes (1596—1662), Christ. Gibbons (1615—1676), John Banister (1630—1679), Matt. Locke (c. 1630—1677), the elder Purcell (c. 1633—1664), H. Cooke (d. 1672), John Blow (1648—1708); and author has agreeable dissertation on his relations with each. He sang, and played instruments of the viol, lute, and recorder class. He composed songs, — after much incubation (page 102), while others made the bass. His writings, for which see IV, 352. reveal the music made by an amateur and his household, including servants, 200 and odd years ago; and it was generally of a better class than it is now. If spelling is withdrawn (and this does not affect speech), if some grammaticisms like the auxiliary perfect, "I did come" for "I came", are withdrawn (and this was but literary style), if some particles like "mighty" for "very" are withdrawn (and these were only the phrases of an epoch), the language of Pepys is just our own. The social style, such as remains in a thoroughly country place. Sir F. B. as lecturer (IV, 213) has no real English rival; in that he sows instruction in a soil of gentle comedy, which wins, amuses, and predisposes to learn. The book is readalbe, genial, and of quite correct taste. The portrait is from the Trinity House (Lighthouse department of the Admiralty). C. M.

Clark, J. Willis. The Care of Books. Cambridge University Press. 1902.

The Egyptian Osymandias made the first known library, *ψυχῆς ἰατρεῖον*. Then came Alexandria with its twin libraries in the Greek and Egyptian quarters, destroyed in 4th century A. D. The first "Public Library" seems to have been that at the romantic Pergamum in the Mysian Teuthrania, Asia Minor, 2 centuries B. C. Then a similar at Rome under Augustus, followed by many others there. The modern Vatican library is only an ancient Roman library enlarged. Books then meant generally papyrus-rolls, but there were also codices or real books. After the fall of the Roman empire, libraries were confined to the Church. Benedictines became the chief curators. This interesting brochure, dealing with institutions, buildings, fittings, and general contents, brings the history to a modern date. Author (Trin. Coll.) is Registrar of the University of Cambridge since 1901. C. M.

Dabney, J. P. The Musical Basis of Verse. London, New York, and Bombay; Longmans, Green and Co. 1902. pp. 269.

Author describes this as "a scientific study of the principles of poetic composition". His text is that "the primary laws of verse, like those of music, are laid upon the bed-rock of acoustics". He means that as music is all θέσις and ἄρσις (putting down and raising of the foot), so may the component items of all poetry be grouped as accent and non-accent. Coleridge in his Preface to "Christabel" (1816) announced that accents were the real principle of versification; for which he was greatly taken to task by the Edinburgh Review and other periodicals; but for English at least the statement is plainly true, even though there may be the greatest licence in practice. In 1881 Sidney Lanier published his "Science of English verse", quite a pioneer book. In this he even tried to analyse verse through musical notation. Present book follows this plan and adds. Author is an American. G. B.

Perks, Lily. Life's Counterpoint. London, C. Arthur Pearson, 1903, pp. 315. Crown 8vo.

A tale having nothing to do with music is in 26 chapters thus headed: — A musical evening, Duets, A soprano, A discordant fifth, Song of birds, Tuscan rispetti, A change of key, Modulations, Wrong notes, In a minor key, A pastoral, A pianoforte, Intermezzo, Change of parts, Out of time, False notes, A nocturne, Eolian airs, The prima donna, Lohengrin, A minor close, Organ stops, English melodies, A suspension, Counterpoint, Harmony. — Certainly a piece of super-ingenious foolishness, but may by noted to show the increasing tendency of musical analogy to invade ordinary modern diction in the lighter walks of literature. G. B.

Poliński, Aleksander. Piesü Bogarodzicy pod wzglsdem mwzycznym. (Das Lied der Heiligen Mutter im musikalischen Sinn). Warszawa, Gebethner i Wolff, 1903.

Der Inhalt handelt von den handschriftlichen Quellen dieses Liedes und den Forschungen, die man darüber angestellt hat, von der musikalischen Form und schließlich der Entstehung des Liedes, wobei auch die Hypothese vom heiligen Adalbert besprochen wird. Die verschiedenen Handschriften, in denen das Lied niedergelegt ist, werden ausführlich beschrieben. F. St.

Tischer, Gerhard. Die aristotelischen Musikprobleme Heft III der »Musikwissenschaftlichen Studien«. Berlin, E. Ebering, 1903. — 100 S. gr. 8°.

Der spezifisch musikalische Abschnitt XIX der bekannten sogenannten Aristotelischen Probleme über die Harmonie werden hier, ihrem Inhalte nach so weit als möglich zusammenhängend geordnet, einer gründlichen musikphilologischen Prüfung unterzogen, indem bei jeder Frage der Probleme zunächst das Wesentlichste zur Textkritik und eine deutsche Übersetzung gegeben wird, woran sich dann die Erläuterung des musikalischen Inhaltes unter Würdigung der von Ruelle, Th. Reinach, C. v. Jan, Gevaert und Stumpf gegebenen Erklärungen anschließt. Bekanntlich ist das Verständnis dieser Probleme durch die verderbte Textüberlieferung und durch unseren Mangel an klarer Kenntnis der alten griechischen Musikpraxis sehr erschwert; aber gerade das reizt, sei es auch nur, über Möglichkeiten von Tongebilden nachzudenken, denen nachzugehen uns durch die Betrachtung der späteren oder gegenwärtigen Musik kein Anlaß geboten wird. Das ist es, was die Forscher bei jedem etwaigen neuen Musik-Funde aus altgriechischer Zeit immer wieder zur Einkehr bei diesen wahrhaften »Problemen« führen dürfte, bis schließlich deren Erklärung in völlige Übereinstimmung mit den Tatsachen gebracht sein wird. Bis dahin werden alle derartigen Untersuchungen eine gewisse *captatio benevolentiae* in Anspruch zu nehmen haben, die auch in vorliegender Studie bei mancher der Erklärungen am Platze zu sein scheint und die gewiß Jedermann den vorliegenden fleißigen und gründlichen Studien gewähren wird. O. F.

Victoria, Queen and Ruler. By Emily Crawford. London, Simpkin, Marshall, 1903.

The reader will find, among a mass of detail never before brought together about the late Queen of England, how she was trilingual from infancy, how she had »le génie de la valse«, and how a not inconsiderable musical talent was educated. Authoress a very clever woman, Mrs. G. M. Crawford, perhaps 15 years the Queen's junior, Paris correspondent to "Daily News" for at least the last generation, and lately resigned. Also Paris correspondent for "Truth". G. B.

Eingesandte Musikalien[1]).

Referent: O. Fleischer.

Adaïewsky, E. Berceuse Estonienne pour Violon et Piano. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. ℳ 1,50.

Bach, J. S. Klavier-Werke. Mit Fingersatz und Vortragszeichen versehen von Carl Reinecke. Band XII, 16 Konzerte. Nach Konzerten von Benedetto Marcello, G. Ph. Telemann, A. Vivaldi u. a. II. Abteilung, Nr. 9—16. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Berlioz, Hector. Rob-Roy. Ouvertüre für Klavier zu 4 Händen. Arrangement von Otto Taubmann. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 2,—.

Berr, José, Er ist's (E. Möricke). Für dreistimmigen Frauenchor und Klavierbegleitung, Op. 21. Leipzig, C. F. Kahnt. Part. ℳ 1,50.

Buonamici, G. The Art of Scale Study for the Pianoforte. (Die Kunst des Tonleiter-Studiums.) London, Augener & Co.

Fabricius, Jakob. Sehnsuchtslieder von Julius Gersdorff, für kleinen gemischten Chor a cappella.

Fielitz, Alexander von. Marzurka-Impromptu für das Klavier, Op. 79. Leipzig, C. F. Kahnt. ℳ 1,50.

Foss, Gunnar. Drei Tonstücke für die Orgel. (Präludium, Pastorale, Finale). Op. 5. Kopenhagen und Leipzig, Wilh. Hansen.

Hentschel, E. Evangelisches Choralbuch, vierstimmig für Orgel oder Pianoforte gesetzt. Nach der von der Provinyial-Synode gewählten Form der Melodien umgearbeitet von R. Kropf. 14. Auflage. Anhang: Melodien des Militär-Gesang- und Gebetbuches für das deutsche Kriegsheer. Leipzig, Carl Merseburger. ℳ 6,—.

Hermann, Hans. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 53. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. je ℳ 1,20 (ℳ 1,—).
1. Und wenn die Sonne schlafen geht. 2. Margit's Gesang (Ibsen), sehr ansprechend. 3. Schlafliedchen. 4. So ich traurig bin. 5. Bärbchen. 6. Mühlrad.

— Fünf Kinderlieder (J. Trojan), Op. 54. Ebenda. ℳ 2,50.
1. Hasensalat. 2. Bescheidene Wünsche. 3. Das eilige Schneckchen. 4. Auf dem Gänseanger (allerliebst). 5. Kleine Marie.

Jósefowicz, Mich. Sonate pour Violon et Piano, Op. 12. Varsovie, Gebethner & Wolff. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 6,—.

Junker, W. Deuxième Fantaisie pour Piano (Si majeur), Op. 42. Leipzig, Bartholf Senff. ℳ 2,—.

Kienzl, Wilhelm. Kienzl-Album. Eine Auswahl von Liedern und Gesängen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Universal-Edition Aktiengesellschaft. 25 Lieder, mit Bild des Komponisten.

Koehler-Wümbach, Wilhelm. Mädchen von Kola. Dichtung von Ossian (Herder). Für Männerchöre und Orchester, Op. 32. Part. ℳ 15,—. Klavier-Ausz. ℳ 2,—. Berlin-Gr. Lichterfelde, Chr. F. Vieweg.

Liszt, F. Eine Symphonie zu Dante's Divina Commedia. Für Pianoforte zu 2 Händen. Arrangiert von August Stradal. Leipzig, Breitkopf & Härtel, ℳ 6,—.

Matthison-Hansen, Frederik. Choral und Variationer for Orgel. Kopenhagen und Leipzig, Wilh. Hansen.

---

1) Da es unmöglich ist, alle Einsendungen sofort auch zu besprechen, so bringen wir von jetzt an die Titel aller Werke sogleich nach ihrem Empfange in alphabetischer Ordnung der Komponisten oder Herausgeber und behalten uns die Besprechung derselben, wo sie nicht sogleich beigefügt werden kann, vor.

Middelschulte, Wilhelm. Passacaglia (D-moll) für die Orgel. Leipzig, E. W. Fritsch. ℳ 3,—.

Ein in Anlehnung an das Bach'sche Vorbild geschaffenes, jedoch modern fakturiertes Werk, das mit der hinzutretenden Choralmelodie »Ein' feste Burg ist unser Gott« wirkungsvoll ausklingt. Der Vortrag des Stückes erfordert eine gut entwickelte Technik und bei der Breite der Ausführung reiche Abwechselung in Dynamik und Farbengebung.

Miskow, Sextus. Fader vor! (Vater unser! Sologesang mit Pianoforte). In 3 Ausgaben (Original, tiefe Stimme, erleichterte Ausgabe). Kopenhagen und Leipzig, Wilh. Hansen.

Moldenhauer, W. Hochzeitslied von O. Kernstock f. Männerchor a cappella. Op. 1. Part. ℳ 0,80. Berlin-Gr. Lichterfelde, Chr. F. Vieweg.

Palestrina. Missa Papae Marcelli (sechsstimmig) für den praktisch-liturgischen Gebrauch bearbeitet von Carl Thiel. Part. ℳ 3,—. Berlin, W. Sulzbach (P. Limbach), 1902.

In moderner Schreibweise nur mit Baß- und Violinschlüssel, etwas zu reichlich mit Vortragszeichen.

Pembaur, Josef. Beispiele und Aufgaben zur Harmonie- und Melodielehre. Leipzig, Herm. Seemann Nachf. ℳ 2,—.

Rébikoff, Wl. Aspirer et atteindre. 3me Tableau Musical-psychologique, Op. 25. Leipzig, P. Jurgenson. Rubel 1,50.

— Rêveries d'Automne. Album de Miniatures pour Piano. Op. 8. Ebenda. 20 Kopeken.

Reinecke, Carl. Trio für Pianoforte, Klarinette und Viola, Op. 264. Leipzig, Bartholt Senff. ℳ 7,—.

Reiser, Aug. Wintersonnenwende. Ein Spinnstuben-Märchen in 3 Abteilungen. Gedichtet von Marie M. Schenk. Part. ℳ 5,—. Berlin-Gr. Lichterfelde, Chr. F. Vieweg.

Ruthardt, Adolf. Tonleiter-Etüden für Pianoforte. Op. 42. Leipzig, Otto Forberg. 2 Hefte, je ℳ 2,—,

Ruthardt, Adolf. 15 Präludien. Studien polyphonen Stils für Pianoforte. Op. 43. Leipzig, O. Forberg. 2 Hefte, je ℳ 2,—.

Scharwenka, Xaver. Beiträge zur Fingerbildung. Technische Klavierstudien, Op. 77. Heft II. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Enthält die Finger-Spreizübungen für Vorgeschrittene, nachdem das I. Heft, für die Elementar- und Mittelklassen berechnet, die Hand und die Finger in den Grundstellungen behandelt und Übungen mit Stützfinger gebracht hat. Das III. Heft wird die Übungen im einfachen und kombinierten Seitenanschlag bringen.

Scholz, Bernhard. Der Wald. Dichtung von Karl Feldmann. Für Soli, Männerchor und Orchester. Op. 85. Part. und Orch. ℳ 50,—. Klavierausz. ℳ 6,—. Berlin-Gr. Lichterfelde, Chr. F. Vieweg.

Sinding, Christian. Sérénade pour deux violons et piano, op. 56. Copenhague & Leipzig, Wilh. Hansen.

Smetana, Friedrich. Dalibor. Oper in 3 Akten, Text von Josef Wenzig, für die deutsche Bühne bearbeitet von Max Kalbeck. Wien, Jos. Weinberger.

Strauss, Richard. Taillefer, Ballade von Ludw. Uhland. Für Chor, Soli und Orchester. Op. 52. Klavierausz. ℳ 12,—. Berlin, Adolf Fürstner.

Taubert, Ernst Eduard. Drei Klavierstücke. Walzer in Es dur, G moll, Es dur. Op. 66. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. Je ℳ 1,50.

Wenn auch nicht schwere, so doch kunstvolle Arbeit, weniger zum Tanzen, als zum Spielen. Sind eigentlich ihrem Rhythmus nach mehr Polka-Mazurken bezw. Tyroliennen, als Walzer.

Thieriot, Ferd. Vier Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Baß. 1. Sehet, sehet: So stirbt der Gerechte. 2. Ein Gebet: Worte von W. F. Schöpff. 3. Letztes Gebet: Gedicht von G. Kintel. 4. Siehe, ich stehe vor der Thür und klopfe an. Leipzig, Bartholf Senff.

Thierot, Ferd. Oktett für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelli, Op. 78. Leipzig, Bartholf Senff. *M* 12,—.

— Quintett (A moll) für Pianoforte, Hoboe, Klarinette, Horn und Fagott, Op. 80. Leipzig, B. Senff. *M* 10,—.

Torchi, Luigi. L'arte musicale in Italia (XIV° Secolo al XVIII°). Volume IV, Composizione a più voci, secolo XVII. Mailand, G. Ricordi & Co.

Dieser 4. Band der großangelegten Denkmäler italienischer Tonkunst enthält Kompositionen des 17. Jahrhunderts, und zwar: 5 Madrigale (5 und 6 stimmig) des Fürsten Gesualdo da Venosa, 3 von Marco da Gagliano, 2 von Claudio Monteverdi, ferner ein Sonett des Papstes Urban VIII, in Musik gesetzt von Pietro Eredia, eine *Sonate sopra »Sancta Maria«* für Sopran mit Instrumenten von Cl. Monteverdi, eine *Favola pastorale* (I fidi amanti) in einem Prolog und 3 Akten vierstimmig von Caspare Torelli, den musikgeschichtlich allbekannten *Amfiparnasso* von Orazio Vecchi und das Scherzspiel *La Pazzia senile* des Adriano Banchieri. Die Zusammenstellung des Inhalts ist offenbar von dem Gedanken geleitet, die Entwicklung des Madrigales zur szenischen Darstellung hin zu zeigen, als deren ersten Gipfelpunkt die Comedia armonica des Amfiparnasso anzusehen ist. Nicht mit Unrecht vergleicht der Herausgeber diese polyphone Burleske mit dem 2. Akte der »Meistersinger« und betont, daß in den italienischen Buffo-Intermezzi des 17. Jahrhunderts überhaupt der Ausgangspunkt der modernen lustigen Oper zu erblicken sei. Der Herausgeber hat die alten Schlüssel beibehalten und an den Originalen möglichst wenig geändert, auch Zusätze wie Tempo- und Vortragsbezeichnungen unterlassen, so daß der Musikforscher ein getreues Bild der Originale vor sich hat, nur natürlich in bequemer, rasch übersichtlicher Form.

O. F.

Walfisch, J. H. Neue Männer-Chöre. 1. Des Kaisers Bild. 2. Wann fängt der Frühling an? 3. Ehe-Glück. 4. Das Gewitter. Berlin, Imanuel-Verlag (Dr. Walfisch).

Wilm, Nicolai von. Suite (Nr. 8, A-dur) für das Pianoforte zu 4 Händen, Op. 199. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. *M* 4,50.

Besteht aus: 1. Allegro energico. 2. Romanze. 3. Scherzando. 4. Adagio. 5. Finale, trägt also seinen Namen »Suite« zu Unrecht. Wohlklingende, gefällige nicht gerade schwierige Musik.

Wilm, Nicolaus de. Le Carneval de Nice. 12 petits morceaux pour Piano. Op. 201. Leipzig, O. Forberg.

Das vielbehandelte Thema eines Karnevals mit seinem bewegten Treiben und seinen buntzusammengewürfelten Charaktermasken wird hier in einzelnen Bildern, wie Arlequin et Colombine, Venetianer Gondoliere-Gruppe, Gruppe der spanischen Studenten, Bicyclisten, Neapolitaner Fischer und Russische Bauern, in salonmäßiger Tonmalerei darzustellen gesucht. Tanzrhythmen, etwas triviale Melodien, leichte graziöse Formen ohne tieferen Gehalt.

O. F.

Zanella, Amilcare. Fantasia e grande Fugato sinfonico a 4 soggetti per Orchestra e Pianoforte. Part. *M* 12,—. Torino, Marcello Capra (Edizione Nr. 488).

Zuschneid, Karl. Theoretisch-praktische Klavier-Schule. Ein systematischer Lehrgang des Klavierspiels mit methodischem Leitfaden. II. Teil. Berlin-Gr. Lichterfelde, Chr. Fr. Vieweg. *M*. 5,—.

Zeitschriftenschau

zusammengestellt von

Ernst Euting.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift V, Heft 1, S. 43.

Abate, N. L'arpa cromatica — NM, Nr. 88.

Aggazzotti, Alberto. I movimenti riflessi che produconsi per mezzo dei suoni nell' orecchio esterno delle cavie — Atti della R. Accademia dei Lincei (Rom) 12, S. 188 ff.

Alexéieff, P. S. The flute. An historical sketch — MN, Nr. 654 ff.

Allihn, M. Die pneumatische Frage [im Orgelbau] — ZfI 24, Nr. 2.

Altenburg, Wilh. Die Blasinstrumente im städtischen Museum zu Salzburg — ZfI 24, Nr. 1.

Anastasi, Giovanni. La Festa delle musiche svizzere a Lugano — MuM 58, Nr. 9.

Andréadès, A. L'art français et la saison musicale à Londres — RAD, Oktober 1903.

Anonym. Het 25 jarig feest der St. Gregorius-Vereeniging te Utrecht — Cae 60, Nr. 13.

Anonym. Pio X e la musica sacra — SC 5, Nr. 4.

Anonym. Adresse des »Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins« an den heiligen Vater — GBo 20, Nr. 10.

Anonym. Deutschlands Außenhandel von Musikinstrumenten in den Monaten Januar bis August 1903 — ZfI 24, Nr. 2.

Anonym. Bangor and its Cathedral — MT, Nr. 728 [mit musikgeschichtlichen Notizen].

Armory. Les représentations d'Orange (2e et 3e séries). Les fêtes du Centenaire de Berlioz — RAD, September 1903.

Averkamp, Ant. Een bezoek van Ibach's klavierfabriek — WvM 10, Nr. 39.

Baughan, E. A. The Hereford Festival — MMR, Nr. 394.

Bertini, P. Luigi Arditi — NM, Nr. 88.

—— Camillo Saint-Saëns — ibid., Nr. 89.

—— Il più celebre direttore d'orchestra [H. Richter] — ibid., Nr. 90.

Blüthgen, O. Die Opernnot — Deutsche Monatsschrift für das gesamte Leben der Gegenwart 2, Nr. 12.

Bour, J. Pius X. und die Kirchenmusik — C 20, Nr. 9.

Bouyer, Raymond. Une réponse de M. le Chevalier C.-W. Gluck — Revue Bleue [Paris, 14 rue de Châteaudun] 10. Oktober 1903.

Brandes, Friedrich. Alpenkönig und Menschenfeind, Oper in 3 Akten von Leo Blech — S 61, Nr. 47 [gelegentlich der Uraufführung in Dresden am 1. Oktober 1903].

Braungart, Richard. Hermann Zumpe † — Ostdeutsche Rundschau (Wien) 1903, Nr. 247.

Breithaupt, Rudolf M. Ein Richard Wagner-Denkmal — Mk 3, Nr. 1.

Brooke-Adler, I. Miss Marie Hall — Girl's Realm (London, 10 Norfolk Street). Oktober 1903.

Brussel, Robert. Les fêtes de Richard Wagner et l'industrie allemande — L'Européen (Paris, 24 rue Dauphine) 3, Nr. 97.

Butler, Harold L. Some songs for students — MW 3, Nr. 10.

Calboli, R. Paulucci di. Les musiciens nomades d'Italie — La Revue, 15. Juli 1903.

Calvocoressi, M.-D. »Le roi Arthus« d'Ernest Chausson — GM 49, Nr. 42.

Cametti, A. Un nuovo documento sulle origini di Giovanni Pierluigi da Palestrina. — Il testamento di Jacobella Pierluigi (1527) — RMI 10, Nr. 3.

Case, W. S. The Musical Association — MN, Nr. 658.

Ch. Musikalische Kritik — DMMZ 25, Nr. 42.

Chevalier, Paul-Emile. »Les vingt-huit jours de Clairette«, vaudeville-opérette en 4 actes de MM. A. Raymond et Antony Mars, musique de M. Victor Roger — M, Nr. 3782.

Chevillard, Camille. Les fêtes de Wagner à Berlin — CMu 6, Nr. 20.

Chipperfield, Stanley. The ethics of church music — The Westminster Review (London, R. Brimley Johnson), Oktober 1903.

Claretie, Jules. Scènes de la vie réelle; Le Conservatoire — Annales politiques et littéraires (Paris) 19. Juli 1903.

Cordoneanu, C. M. Musica in scòlele franceze — RoM 14, Nr. 15/16.

Currier, T. P. The modern pianist's method — MW 3, Nr. 10.

Daubresse, M. Questions de psychologie musicale: La mémoire musicale — GM 49, Nr. 38/39 ff.

Debay, Victor. »La Tosca.« Opéra en 3 actes de Giacomo Puccini — CMu 6, Nr. 20.

Diemberger, J. Eine Erinnerung an Beethoven — Österreichische Volkszeitung (Wien) 1903, Nr. 230.

Dippe. Das Neue in der Musik und der Laie — Deutschland (Berlin) 1, Nr. 13.

Doire, René. Jacques Thibaud — CMu 6, Nr. 20.

Dorn, Otto. Zwei ungedruckte Briefe Richard Wagner's — MWB 34, Nr. 38.

Dubitzky, Franz. Smetana's »Dalibor« im Theater des Westens zu Berlin — NZfM 70, Nr. 41.

Ehlers, Paul. Zur Konzertreform — Mk 3, Nr. 2.

Engels, Eduard. Hermann Zumpe † — Breslauer Zeitung 1903, Nr. 628.

Ertel, Paul. Geschichte des Berliner Musikvereinshauses — DMZ 34, Nr. 41 [illustriert].

Falconi, A. I trattati di S. Jadassohn NM, Nr. 89.

Forgách. »Der faule Hans.« Ballettpantomime in fünf Bildern nach einem Märchen von F. K. Hejda. Choreographie von Jos. Haßreiter. Musik von Oscar Nedbal. (Erstaufführung an der Wiener Hofoper am 3. Oktober) — WKM 1, Nr. 21.

Foucault, A.-G. Simple note sur quelques cadences dans les traits du 8e mode — TSG 9, Nr. 9.

Gilmann, Lawrence. Mr. Mac Dowell's recent work — MW 3, Nr. 10.

Göhler, Georg. Hermann Kretzschmar — KL, 18. Oktober 1903.

Gorton, Canon. Dr. Elgar's oratorio »The Apostles« — MT, Nr. 728.

Graf, Max. Gedanken über das Moderne in der Musik — Mk 3, Nr. 1.

Grassi-Landi. Genesi della musica — RMI 10, Nr. 3.

Grimsehl, E. Analyse und Synthese von Schwingungen — Berichte der Deutschen Physikalischen Gesellschaft (Braunschweig, Friedrich Vieweg & Sohn 1903, Nr. 18/19 [nach einem Vortrag].

Guerrini, Paolo. Giurisprudenza Musicale Liturgica — SC 5, Nr. 4.
[1. Dekret (in Plocen, 19. Februar 1903) behandelt die Frage, ob Frauenchöre und gemischte Chöre in der Kirche zulässig seien.
2. Dekret (in Pisana, 20. März 1903). In den letzten 3 Tagen der heiligen Woche ist die Begleitung der Lektionen, Responsorien und des Miserere mit Harmonium oder Saiten-Instrumenten verboten.
3. Dekret urbis et orbis vom 22. April 1903 ordnet für das Heiligtum von Genazzano eine Erweiterung der Lauretanischen Litanei an.]

H., W. Die symmetrische Umkehrung in der Musik — Si 28, Nr. 10 [Kritik des gleichnamigen Buches H. Schröder's].

Hamann, Ernst. August Klughardt — Anhaltischer Staatsanzeiger (Dessau) 2. August 1903.

Heuberger, Richard. »Der faule Hans«, Ballett-Pantomime mit Musik von Oskar Nedball — NMP 12, Nr. 20 [anläßlich der Erstaufführung in Wien am 3. Oktober 1903].

Heuß, A. O. Benevoli. Festmesse und Hymnus (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 10. Jahrgang) — S 61, Nr. 45 [Kritik].

Hildebrand, Otto. Die Entstehung und weitere Ausbildung der Orgel bis zu ihrer jetzigen Beschaffenheit — DIZ 1903, Nr. 33.

Imbert, Hugues. De l'adaption musicale. — De l'union de la musique à la poésie — GM 49, Nr. 41.

—— La »Tosca«, opéra en trois actes, musique de M. G. Puccini. Première représentation à l'Opéra-Comique de Paris — ibid., Nr. 42.

Istel, Edgar. Goethe und J. F. Reichardt — Frankfurter Zeitung (Frankfurt am Main) 1903, Nr. 239.

Ive, Olive. Pelham Humfrey — MN. Nr. 653.

Jansen, F. Gustav. Ungedruckte Briefe von Robert Schumann — MWB 34, Nr. 39.

Johannes, Eugen. Die Richard Wagner-Festspiele im Prinzregenten-Theater zu München — NZfM 70, Nr. 39.

Joß, Victor. Der Zyklus tschechischer Opern im Prager Nationaltheater — AMZ 30, Nr. 40.

Karpath, Ludwig. »Der faule Hans«. Ballett-Pantomime in fünf Bildern von Oskar Nedbal. Erstaufführung an der Wiener Hofoper am 3. Oktober 1903 — S 61, Nr. 48/49.

Karpeles, Gustav. Heine in Rußland — Mk 3, Nr. 1 [enthält unter anderem ein Verzeichnis Heine'scher Gedichte, die von russischen Komponisten in Musik gesetzt worden sind].

Keeton, A. E. A Russian dictionary of music — MMR, Nr. 394.

Klauwell, Otto. Die Aufgabe der Kritik — NZfM 70, Nr. 40f.

Kling, H. Die Berlioz-Feier in Grenoble — NZfM 70, Nr. 41.

—— Grillparzer et Beethoven — RMI 10, Nr. 3.

Knoop, Amb. Over spreken en zingen — WvM 10, Nr. 42.

Kohut, Adolph. Musikalisches aus der preußischen Hofgesellschaft vor 80 Jahren — NMZ 24, Nr. 23.

Kühnen, Pfarrer. Musikgottesdienste und

Spitta'sche Choranlage — MSfG 8, Nr. 10.
Lahee, Henry C. The force of example — MW 3, Nr. 10.
Lássló, Akos. Ein bisher unveröffentlichter Brief Richard Wagner's — AMZ 30, Nr. 41.
Leichtentritt, Hugo. Zur Gesamtausgabe der Werke von Jan Pieterszon Sweelinck — AMZ 30, Nr. 40ff.
Leßmann, Otto. »Die beiden Schützen.« Komische Oper in 3 Aufzügen von Albert Lortzing. 1. Aufführung im Theater des Westens zu Berlin am 19. September 1903 — AMZ 30, Nr. 34.
—— Die Enthüllung des Richard Wagner-Denkmals in Berlin — ibid., Nr. 41.
Lüstner, Karl. Totenliste des Jahres 1902 — MfM 35, Nr. 8 [Liste der im Jahre 1902 verstorbenen Musiker nebst biographischen Notizen].
Mangeot, A. Ligue pour la suppression de la claque à l'Opéra — MM 15, Nr. 18.
Marchesi, S. D. C. Opening of the musical season in Paris — MMR, Nr. 394.
Marsop, Paul. Vom Allgemeinen Deutschen Musikverein: »Ortsgruppen« — Mk 3, Nr. 1.
Materne, Hedwig H. Richard Wagner's Frauengestalten — DBG 32, Nr. 40.
Mayrhofer, Isidor. Über kombinierte Orgelregister — GR 2, Nr. 10.
Melani, Raffaello. Le onoranze a Giuseppe Verdi a Montecatini — MuM 58, Nr. 9.
Ménil, F. de. L'école contrapuntique flamande (1400—1600). Etude historique et critique — CMu 6, Nr. 19.
Merkel, Paul. Tonstudien und die Reform des Kunstgesangs nach Rutz — MWB 34, Nr. 41.
Mey, Kurt. Der Kaiser und die Musik — Wartburgstimmen (Eisennach und Leipzig, Thüringische Verlags-Anstalt) Oktober 1903.
—— Zum Gedächtnis Friedrich Wieck's († 6. Oktober 1873) — NMZ 24, Nr. 23.
—— Wagner-Literatur und Wagner-Museum — MWB 34, Nr. 40.
Milligen, S. van. Casparo Spontini's duitsche Periode — Cae 60, Nr. 13f.
Mitawa, Lia. Das russische Volkslied — MWB 34, Nr. 40ff.
Möller, Arthur. »Wie ist Richard Wagner vom deutschen Volke zu feiern?« Eine Antwort an Herrn Professor Henry Thode — Internationale Literatur- und Musikberichte (Berlin) 10, Nr. 19.
Morillot, Paul. Berlioz écrivain — Annales de l'Université de Grenoble (Paris, Librairie Gauthier-Villars) 15, Nr. 2.
Morsch, Anna. Musikpädagogischer Kongreß. Schlußwort vor den Verhandlungen — KL, 18. Oktober 1903.
Morsch, Anna. Theodor Kirchner † — ibid.
Motta, José Vianna da. J. Philipp, ein französischer Klavierpädagoge — KL 26, Nr. 19.
Müller, Hermann, Zwei unvollendete Singspiele von E. T. A. Hoffmann — Mk 3, Nr. 1.
Münnich, Richard. Auf Obrecht's Spuren — TV 7, Nr. 3.
Nagel, Willibald. Goethe und Mozart — BfHK 8, Nr. 1.
Naldo, R. A. Violinistica — NM, Nr. 89.
Oldys, H. Woodland music — Lippincott's Monthly Magazine, Juni 1903.
Ostmann, P. Über die praktische Anwendung des objektiven Hörmaßes — Berichte der Deutschen Physikalischen Gesellschaft (Braunschweig, Friedrich Vieweg & Sohn) 1903, Nr. 18/19 [nach einem Vortrag].
Patrizi, M. L. La nuova fisiologia della emozione musicale — RMI 10, Nr. 3.
Pohl, Max. Ein Wort zur [Theater-] Agenten-Frage — DBG 32, Nr. 37.
Procházka, Rudolph Freiherr. Cesare Rossi und seine Oper »Nadeja« — WKM 1, Nr. 19.
—— Ein Prager Musikfest — ibid., Nr. 20.
Puchas, Franz. Neuestes Lehrbuch für Choralgesang [Birkle's »Katechismus des Chorgesanges«] — GR 2, Nr. 10.
R., E. D. The connection of Corelli with England — MMR, Nr. 394.
Raaff, J. J. Eenige opmerkingen naar aanleiding van »Der Ring des Nibelungen« in het Prinz-Regenten-Theater te Munchen — WvM 10, Nr. 40.
Raupp, O. Die Organistenfrage in Baden — MSfG 8, Nr. 9f.
Rayleigh, Lord. On the production and distribution of sound — The London, Edinburgh and Dublin Philosophical Magazine and Journal of Science (London, Taylor and Francis) 1903, S. 289ff.
Reimann, Heinrich. Orgelzwischenspiele beim Choralgesang der Gemeinde — MSfG 8, Nr. 9.
Ricci, Corrado. Macchine e macchinisti teatrali — MuM 58, Nr. 9.
Riesenfeld, Paul. Allegorien der Musik in der italienischen Malerei des vierzehnten Jahrhundert — AMZ 30, Nr. 40.
—— Die italienischen Maler der Renaissance in ihrem Verhältnis zu den Musikinstrumenten — ibid., Nr. 41.
Rola. Teatrul National Repertoriul si Personalul. — Deschiderea Stagiunii. — Opera italiana — RoM 14, Nr. 15/16.
Rost, P. Unsere Liturgie. 1. Ihre Geschichte und ihr innerer Gang — KCh

14, Nr, 10f. [Vortrag bei der Herbstversammlung des Leisniger Ephoralkirchenchorverbandes am 26. Oktober 1903].

Runge, Paul. »Die Tonarien — MfM 35, Nr. 5 (Kritik des gleichnamigen Buches von F. X. Mathias).

Schenk, Johann. Beethoven's Sterbehaus in Wien — Illustrierte Zeitung (Leipzig, J. J. Weber) Nr. 3146 [mit Abbildung].

Schering, A. Zweistimmiger Klaviersatz bei Bach und Händel? — NZfM 70, Nr. 42.

Scheurleer, D. F. Amsterdamsche muziekherbergen in de XVIIe eeuw — TV 7, Nr. 3.

Schmidt, Leopold. »Das deutsche Lied« im 18. Jahrhundert« von Max Friedländer — Mk 3, Nr. 2 [ausführliche Besprechung].

Schmitz. E. Wagnerfeier und Kunstgeschichte. Eine Entgegnung auf den Aufsatz von Arthur Möller »Wie ist Richard Wagner vom deutschen Volke zu feiern?« — Internationale Literatur- und Musikberichte (Berlin) 10, Nr. 20 [vergleiche oben unter »Möller«].

Schmitz, Eugen. Guitarrentabulaturen — MfM 35, Nr. 9.

Schroeder, Otto. Deutsche Bühnenaussprache — Preußische Jahrbücher (Berlin, Georg Stilke) Oktober 1903.

Schultz, Detlef. Moderne Volkslieder — S 61, Nr. 47 [Kritik der Liedersammlung »Im Volkston« komponiert für »Die Woche«].

S. Der Gemeindegesang in der katholischen Kirche — Si 28, Nr. 10.

Samazeuilh, Gustave. Ernest Chausson — S 61, Nr. 48/49.

Sarton, Georges. La littérature wagnérienne — Revue Bleue (Paris) 18. Juli 1903.

Sauvage, Louis-Frédéric. La maison de Beethoven à Bonn — La Nouvelle Revue (Paris, 26 rue Racine) 1. Oktober 1903.

Segnitz, Eugen. Johann Gottfried Schicht — AMZ 30, Nr. 39.

Seidl, Arthur. Monumentum aere perennius! Einige Ketzer-Betrachtungen zur Enthüllung des Berliner Wagner-Denkmals — BfHK 8, Nr. 1.

—— »Königsschlösser« und »Wagnerfestspiele« — Mk 3, Nr. 2.

Seydler, Anton. Kirchenmusikalischer Instruktions-Kurs [im Benediktinerstift Seckau] — GR 2, Nr. 10.

Sibmacher-Zijnen, W. N. F. Proefnemingen in Grieksche Tonkunst — Cae 60, Nr. 13f.

Sittard, Josef. Theodor Kirchner, ein Gedenkblatt — Mk 3, Nr. 2.

Smolian, Arthur. Theodor Kirchner † — NMP 12, Nr. 19.

—— Richard Strauß' »Taillefer« — ibid., Nr. 20.

Solenière, Eugène de. Die Münchener Wagner-Festspiele — RAD, September 1903.

Solerti, A. Precedenti del melodramma — RMI 10, Nr. 3.

Sonneck, O. G. Hie nationale Tonsprache — Hie Volapük — Mk 3, Nr. 1.

Southgate, T. L. The Royal Naval School of Music — MN, Nr. 656.

Spitta, Friedrich. Anregung zur Aufführung der Schütz'schen »Exequien« — MSfG 8, Nr. 10.

Stein, Br. Zum Gedächnis Alban Lipp's — Cc 11, Nr. 10.

Sternfeld, R. Konrad Ansorge — MWB 34, Nr. 40 [mit Porträt].

Steuer, Max. Caroline Unger — Mk 3, Nr. 2.

Storck, Karl. Allerlei Musikfeste — Westermann's Illustrierte Deutsche Monatshefte 48, Nr. 1.

—— Die Berliner Wagner-Denkmalsfeier — KL, 18. Oktober 1903.

Straeten, E. van der. Mendelssohn's und Schumann's Beziehungen zu J. H. Lübeck und Johann J. H. Verhulst — Mk 3, Nr. 1f.

Teibler, H. Die Wagner-Festspiele im Prinz-Regenten-Theater zu München — AMZ 30, Nr. 39.

—— Hermann Zumpe † — MWB 34, Nr. 38.

Tommasini, V. Di una vera cultura musicale italiana — RMI 10, Nr. 3.

Torchi, L. »Consuelo«, dramma lirico in un prologo e tre atti di Francesco Cimmino, musica di Alfonso Rendano — RMI 10, Nr. 3.

V., J. de. Het eerste jaarfeest van het Peter Benoit-fonds te Antwerpen: de Oorlog — Cae 60, Nr. 12.

Valetta, I. I musicisti compositori francesi all' Accademia di Francia a Roma — RMI 10, Nr. 3.

Van der Hoven, W. A. Iets over tabulatur — Cae 60, Nr. 12.

Viotta, Henri. De voorstellingen in het Prinz Regenten-Theater te München — Cae 60, Nr. 12.

W., K. Palestrina muß populärer werden — GBl 28, Nr. 10.

Wachsmuth, R. Schneidetöne und Labialpfeifen — Berichte der Deutschen Physikalischen Gesellschaft (Braunschweig, Friedrich Vieweg & Sohn) 1903, Nr. 18/19 [nach einem Vortrag].

Wallberg, Max. Herman Zumpe † — NZfM 70, Nr. 39.

Weidinger, Gius. Una risposta semplice

a R. Molitor [zur Kritik der »Nachtridentinischen Choralreform zu Rom« v. Molitor] — SC 5, Nr. 4.

Weimar, G. Ein geistlicher »Ring« — CEK 17, Nr. 10 [Besprechung von Draeseke's »Christus«, Mysterium in einem Vorspiel und drei Oratorien].

Weinmann, C. Der Minnegesang und sein Vortrag — MfM 35, Nr. 4.

Wolff, Karl. Arno Kleffel — NMZ 34, Nr. 23.

Zoellner, Heinrich. Hermann Zumpe † — MWB 34, Nr. 40.

Buchhändler-Kataloge.

Baer & Co., Joseph. Frankfurt a. M. — Frankfurter Bücherfreund, Mitteilungen aus dem Antiquariate von J. B. Jahrg. III, Nr. 9. 15 S. Lex. Darin Nr. 7226—31 Musik.

Breitkopf & Härtel, Leipzig. Mitteilungen der Musikalienhandlung Nr. 75, Oktober 1903, Seite 2906—2952.

Edelmann, M. Nürnberg, Tucherstr. 16. — Antiquariats-Katalog Nr. 16, enthaltend zumeist Werke aus der Bibliothek des Cistercienser-Klosters Waldsassen. Literatur des 16.—18. Jahrhunderts, Manuskripte, Inkunabeln, Kupfer- und Holzschnittwerke usw. 166 S. 8⁰. Darunter Nr. 975—1118: Altes Volks- und Kirchenlied, alte geistliche und weltliche Musik, unter anderem Autograph von J. H. Rolle's Passionsmusik (40 ℳ), Kompositionen von Abt Vogler, theoretische Werke von Mattheson, Riepel, Sorge, Vogler usw.

Frensdorff, Ernst. Berlin, Königrätzerstr. 44. — Antiquariats-Katalog Nr. 2. Werke aus verschiedenen Wissenschaften. Wenig über Musik.

Harold & Co. London, 210 Uxbridge Road. — Catalogue Nr. 13 (1903) of Music and Musical Literature (ancient and modern) Second-hand. 22 S. Lex.-Format.

Hirsch, August. Brüssel, 5 rue Tasson Snel. — Bulletin mensuel, Octobre 1903. Gravures et livres, darunter alte Operntexte aus dem Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrh.

Kerler, Heinrich. Ulm a. D. — Antiquarischer Katalog Nr. 317. Wertvolle, kostbare und seltene Handschriften, Bücher und Zeitschriften aus allen Wissenschaften.

Lißa, Georg. Berlin, Kochstraße 3 — Lager-Katalog Nr. 37. Literatur des XIX. und XX. Jahrhunderts. Darin Musik: Seite 23f.

Müller, J. Eckard. Halle a. S. — Antiquariats-Katalog Nr. 99. Germanische und Romanische Sprachen und Literatur. (Minnesänger etc.).

Reeves, William. London, 83 Charing Cross Road.-Catalogue Nr. 118 of Old and New Music and Musical Books, 24 Seiten 8⁰.

Süddeutsches Antiquariat, München, Galleriestraße 20. — Katalog XLVII. Musik und Theater. 28 Seiten 8⁰, 637 Nummern.

Weigel, Oswald. Leipzig, Königsstr. 1. — Lagerkatalog. Neue Folge. Nr. 111. Musik (besonders Hymnologie), Festlichkeiten, Opern, Ballette. Tanz. 40 S. 8⁰. 852 Nummern. Die musikalische Abteilung umfaßt Nr. 1—483, worin die Kirchenmusik vorherrscht und Gesangbücher, Kirchenagenden und Kirchenordnungen reichlich vertreten sind.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Berlin.

In der Oktobersitzung (21. X.) sprach Herr Max Battke, der Leiter des hiesigen Seminars für Musik, über *Tonsprache — Muttersprache.* Der Inhalt des Vortrags war etwa folgender:

Die Musik-Ausübenden sind in zwei große Klassen einzuteilen: in solche, die Musik machen, weil dies ein Teil ihres eigensten Wesens ist — das sind die Künstler; und solche, die Musik machen aus egoistischen Gründen, des Broterwerbs, der Gefallsucht wegen usw. — das sind die Handwerker. Folglich gibt es auch unter den Dilettanten viele Künstler und die Hausmusik verdient regste Förderung. (Auch diejenigen, die für verdunkelte Konzerträume eintreten, wollen eigentlich weiter nichts als die intime Stimmung der Hausmusik in den großen Raum hineintragen.) Die weitaus größere Menge der bei der Musik Beteiligten sind die Hörer. Hören ist eine Kunst. Durch Schulung des Ohrs für die Musik wird dieses Organ auch für das Leben zuverlässiger und leistungsfähiger gemacht. Natürlich wird das geschulte Ohr seinem Besitzer eine größere Genuß- und Glücksquelle sein, als ein ungeschultes. Wird das Gemüt zum Musikhören erzogen, so wird es auch aufnahmefähiger für alle anderen Künste gemacht. Von allen Künsten aber dürfte die Musik diejenige sein, welche imstande ist, einem Menschen den Gottesglauben, die Religion zu ersetzen. Ist das Endziel einer musikalischen Erziehung schon erstrebenswert, so ist noch weit wichtiger und einschneidender für das Leben der Weg zum Gipfel, die Erziehung selbst. Die Tonsprache setzt mit ihrem Ausdrucksvermögen da ein, wo die Wortsprache keinen tiefergehenden Ausdruck mehr findet. Das Verständnis der Tonsprache, dieser internationalen Sprache, die trotz der Dialekte der verschiedenen Länder auf der ganzen Welt verständlich ist, muß auf demselben Wege erstrebt werden. wie jede andere Sprache und wie die Muttersprache in der Schule gelehrt wird, nämlich

1) durch Schreiben = Worte oder Klänge in Buchstaben oder Noten verwandeln (Musikdiktat),
2) durch Lesen = Zeichen in tönenden Klang umwandeln (Primavista-Singen),
3) durch den Anschauungsunterricht, der dem Schüler Begriffe und Stimmungen vermittelt. Diesem entsprechen die Gehörsübungen, an die sich auch Übungen für Auge und Gedächtnis anschließen müssen.

Das Ausdrucksvermögen muß durch das Bauen von Sätzen gehoben werden. Denn wie der Schüler Aufsätze schreiben muß, auch wenn er später nicht Schriftsteller werden, sondern nur lernen will, die Schriftsteller richtig zu werten, so muß auch der Musikschüler kleine Übungen im Satzbau machen. An einigen Beispielen entwickelte Redner seine bereits durch die Praxis erprobte Methode, und zeigte, wie an der Hand eines kundigen Lehrers ein Schüler mit Leichtigkeit dazu geführt werden kann, eine ausdrucksvolle Sprache in gesungene Melodie umzuwandeln.

Hat nun das Volk ein Recht auf musikalische Erziehung, wer hat dann die Pflicht, diese zu geben? Die Konservatorien zunächst nicht, denn die sind nur den Zahlenden zugänglich. Also bleibt nur Schule und Haus übrig. In der Schule muß das Werk begonnen werden, und wenn erst ein Geschlecht herangebildet sein wird, das die Tonsprache versteht, dann muß auch das Haus tätig in die Erziehung mit eingreifen (also auch hier wieder Hausmusik). Die heutige Vorbereitung der Gesanglehrer für Schulen ist im höchsten Grade ungenügend; und noch mangelhafter ist die Ausbildung der Gesanglehrerinnen für Mädchen-Schulen, während doch gerade den Frauen diese Erziehung in allererster Reihe zukäme. Wenn die Frauenbewegung sich diesem fruchtbaren, großen Acker, den sie leider seitwärts liegen läßt, um felsigen

Boden zu bearbeiten, zuwenden wollte, so könnte die Tonsprache auch zur Muttersprache eines Volkes werden, und dann würde das ganze Volk musikalisch sein.

An der Diskussion, die dem mit großem Beifall aufgenommenem Vortrage folgte, beteiligten sich die Herren Major a. D. Dr. Körte und Professor Dr. Fleischer.

Die nächste Ortsgruppensitzung muß des Bußtages wegen eine Woche früher gelegt werden und findet somit am 11. November statt. Als Versammlungsort ist der »Saal Duysen«, Friedrichstraße 219, in Aussicht genommen.

Ernst Euting.

Frankfurt a. M.

In der ersten dieswinterlichen Sitzung, welche am 21. September stattfand, sprach Herr Dr. Wilibald Nagel aus Darmstadt über *Christoph Graupner*.

Von Graupner wissen die musikgeschichtlichen Handbücher wenig oder nichts zu erzählen; doch gebührt ihm eine bemerkenswerte Stellung in der dunklen Zeit, die den Übergang von Seb. Bach zu der Kunst Haydn's und Mozart's bildet. Er ist durchaus der Mann einer Übergangszeit: er huldigt der kontrapunktischen Schreibweise (Kirchenkompositionen, französische Ouvertüren), strebt aber in seinen Sinfonien, wenn auch nicht durchaus, nach homophoner Gestaltung. Er tritt neben die Mannheimer Tonschule und K. Ph. Em. Bach, den einst Haydn als sein Vorbild bezeichnet hatte, als ein in vielen Dingen Gleichstrebender, wenn auch minder begabter. Der Vortragende legte des Weiteren die Gründe dar, welche noch zu Seb. Bach's Lebzeiten zu einer Abwendung von der Polyphonie führen mußten und zog kurze Parallelen zwischen der Musik und der Poesie des 18. Jahrhunderts, die in Haydn-Mozart-Goethe kulminierten.

Nach einer Übersicht über Graupner's Lebensgang und seine Werke besprach der Vortragende ausführlich die Form der französischen Ouvertüren und insbesondere die Sinfonien des Darmstädter Meisters, insoweit als die Form ihrer ersten Sätze eine Annäherung an oder auch prinzipielle Abwendung von der geschlossenen Form darstellt, die wir als die Sonatenform bezeichnen. Die fugierte Form der französischen Ouvertüre kehrt in einzelnen Sinfonien wieder, die Mehrzahl wendet sich jedoch prinzipiell vom Kontrapunkt ab. Genaue Gliederung der Themen gegeneinander fehlt meist, ebenso eine durchgeführte Zweiteilung der Form mit Reprise. Die Durchführung läßt vielfach die direkte Entstehung aus der Quintbeantwortung der Fugen erkennen. Ein zweites Thema ist nicht immer zu bemerken, wohl aber ein durchgeführter Wechsel in den Klangfarben durch Gegenüberstellung von Partien für die Streicher und solche für einzelne Bläsergruppen: aus dieser Gegenüberstellung ist wohl zuerst der Begriff der beiden führenden Themen als Kontrastbildungen entstanden.

Wenn Riemann behauptet hat, die Mannheimer hätten das Menuett, das sich bei Graupner nicht finde, in die Sinfonie nicht eingeführt, so ist das nicht richtig: fast die Hälfte der Sinfonien Graupner's hat ein Menuett, mehr als zwölf deren zwei. Auch hat Graupner schon den Versuch der Individualisierung der Hörner gemacht. Die Besetzung des Orchesters war zum Teil schon eine sehr stattliche; eine Sinfonie weist auf: 2 Corni, Tympani, 2 Flauti Traversi, 2 Violette, 2 Fagotti, 2 Violini, Viola und Cembalo. Die Zahl der Sätze schwankt. 56 haben 3, 27 deren 4, 18 deren 5, 11 haben 6, und eine Sinfonie erscheint gar mit 8 Sätzen.

Im einzelnen lassen sich französische, vielleicht auch italienische Einflüsse nachweisen.

Die Arbeit des Herrn Dr. Nagel wird in erweiterter Form gedruckt werden.

Nach dem Vortrage wurde den Mitgliedern vom Vorsitzenden, Herrn Dr. R. Hohenemser, die vom Vorstand beantragte Änderung der Statuten der IMG., welche sich auf die §§ 3 und 4 erstreckt, zur Kenntnis gebracht und von der Versammlung angenommen.

Albert Dessoff.

Malmö.

Die erste Sitzung der neuen Ortsgruppe fand am 17. September statt. Unterzeichneter hielt einen Vortrag über »Die Entstehung der Musik«, dem eine Diskussion folgte. Nach dem Vortrag spielte die bekannte Klavierspielerin Frau Ina Lange aus Kopenhagen mit ihrer gewohnten hohen künstlerischen Auffassung mehrere Kompositionen von Beethoven auf einem Flügel von Graf in Wien (c. 1820), im Besitz des Vorsitzenden, C. Claudius. Mehrere Gäste waren erschienen. Der Vorsitzende, Herr C. Claudius, hatte der Ortsgruppe seine Wohnung gütigst zur Verfügung gestellt.

Der Verein beschloß, um besser wirken zu können, mit der Ortsgruppe »Kopenhagen« in Verbindung zu treten und schon für die nächste Sitzung ein dänisches Mitglied zum Halten eines Vortrages einzuladen.

Tobias Norlind.

Wintherthur.

Das Musikkollegium wird unter Leitung des Herrn Dr. Ernst Radecke sieben Abonnementskonzerte und fünf populäre Konzerte veranstalten. Als Solisten für die erstgenannten sind gewonnen die Damen Muriel Foster und Marcelle Pregi (Gesang), die Herren Richard Breitenfeld und Robert Spoery (Gesang), Jean Gerardy (Violoncello), Raoul Pugno (Klavier), Franz Ondricek und Oscar Studer (Violine), sowie die Trio-Vereinigung der Herren Dr. Radecke (Klavier), Bach (Violine) und Dürell (Violoncello).

An Orchesterwerken gelangen zur erstmaligen Aufführung: Konzert für Violine, Flöte, Oboe, Trompete von J. S. Bach, Ballettmusik aus »Rosamunde« von Schubert, Symphonie »Romeo und Julia« (Instrumentalsätze) von Berlioz, »l'Arlésienne«-Suite I. von Bizet, die Ouvertüre »am Strande« von Robert Radecke, »die Moldau« symphonische Dichtung von Smetana. Von Kammermusikwerken werden zum ersten Mal gespielt: Trio A-dur von Haydn, Trio H-dur von Brahms, Klavier-Violinsonate op. 18 von Richard Strauß und die Kammersymphonie op. 8 von Wolf-Ferrari. Außerdem stehen auf dem Programm: Symphonien von Mozart, Beethoven und Brahms, Ouvertüren von Beethoven, Wagner, Volkmann, Schumann und Dvořák.

Der ebenfalls unter Leitung des Herrn Dr. Radecke stehende »Gemischte Chor« gibt im November ein Konzert, in dem außer »Erlkönigs Tochter« von Gade und dem »Loreley«-Finale von Mendelssohn »der gefesselte Strom« von Friedr. E. Koch zum ersten Male aufgeführt wird. Fräulein Johanna Dietz wird die Sopransoli singen.

Neue Mitglieder.

Bantock, Granville. Midland Institute, Birmingham.

Costallat & Co., Musikalienhandlung. Paris, 15 Rue de la Chaussée d'Antin.

Coward, Henry, Mus. Doc., 286 Western Bank, Sheffield.

Hinton, Dr. J. W., London, S. W. 48 Park Rd. St. Johns Hill.

Lovewell, S. Harrison. Director of Music, Whitman College. Washington. U. S. A. 23 University St. Walla Walla.

Shapleigh, Bertram. Weird Wood, Longfield, Kent.

Wotton, Tom. S. Hazeldene, Elgin Road, Wallington, Surrey.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Grimmer, Ober-Regierungsrat in Hildesheim jetzt Lüneburg.

Hagen, S. A. E., Musikhistoriker in Kopenhagen jetzt Hagenshus pr. Båstad, Schweden.

Neißer, Dr. Arthur in Wien jetzt VIII. Bennoplatz Nr. 1 I Th. 7.

Schulz, Dr. Gottfried, Königlicher Sekretär an der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München jetzt Kaulbach Straße 6 I l.

Ulrich, Bernhard, stud. phil. in Leipzig jetzt Windmühlen Straße 28 II.

Warmünde, Fräulein Meta in Hamburg, St. Georg, Schmilinski Straße 74 I.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden

Sammelbandes.

Ludwig Meinecke (Wiesbaden). Michael Altenburg. Ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik.

Felipe Pedrell (Madrid), La Musique indigène dans le théâtre espagnol du XVII[e] siècle.

Walter Niemann (Leipzig). Die schwedische Tonkunst, ihre Vergangenheit und Gegenwart.

O. G. Sonneck (Washington). Francis Hopkinson (1737—1791). The first American Composer.

J. Ecorcheville (Paris). Note sur un fonds de musique française de la Bibliothèque de Cassel.

J.-G. Prod'homme (Paris). Notes sur plusieurs musiciens français du XVI[e] siècle.

Hermann Müller (Paderborn). Zur Musiklehre des Joannes de Grocheo.

Von unseren **Beiheften** erscheint gleichzeitig:

Heft X. Eugen Hirschberg, Die Encyklopädisten und die Französische Oper im 18. Jahrhundert. VIII und 145 S. 8°. Preis ℳ 3,—.

Einbanddecken zu Beiheften, Zeitschrift und Sammelbänden sind zum Preise von je 1 Mark von Breitkopf und Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ausgegeben Anfang November 1908.

Für die Redaktion verantwortlich: Professor Dr. Oskar Fleischer, Berlin W., Motzstr. 17
Mitverantwortlich: Dr. Ernst Euting und Dr. Albert Mayer-Reinach in Berlin.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 3. **Fünfter Jahrgang.** **1903.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Meyerbeer

Herbert Spencer et Meyerbeer.

On vient de publier en traduction française, sous ce titre: «Faits et Commentaires» un recueil d'Essais du plus grand penseur contemporain vivant, Herbert Spencer. Il y est question de toutes les questions possibles, depuis la guerre sud-africaine jusqu'à la vaccination en passant par l'Origine de la Musique et Meyerbeer.

Nous voudrions insister sur l'essai qui a pour titre Meyerbeer. Nous pensons que nos jeunes critiques du temps présent feront bien d'y jeter les yeux. Rien n'est plus fâcheux ni, peut être, plus ridicule que le discrédit dans lequel sont tombées les œuvres de ce maître, qui fut, à n'en pas douter, un des maîtres du théâtre musical. Herbert Spencer ne craint pas de souligner ce ridicule. Il le fait sans l'ombre de partialité, se contentant de montrer, une fois de plus, que, comme toute chose en ce monde, la réputation des vivants et des morts est soumise à une loi de balancement et de rhythme. La Bruyère, dans son chapitre Du Cœur, parle des amants qui se haïssent de s'être trop aîmés. Nous dirions, tout aussi justement, que les gloires humaines sont sujettes à des chutes d'autant plus lourdes qu'elles tombent de plus haut. Celle de Meyerbeer en est un très-curieux exemple.

Les jeunes représentants de la critique musicale, en France et, très-vraisemblablement aussi, en Angleterre, s'étonnent des éloges dithyrambiques prodigués, jadis, à des œuvres telles que le Prophète, les Huguenots ou même Robert le Diable. Et ils ne sont pas très loin d'en conclure qu'en fait de musique, du temps de nos pères, même les plus connaisseurs manquaient absolument de goût. Si nous étions de leur âge, nous serions très-probablement de leur opinion.

Mais nous ne sommes pas de leur âge. Nous avons plus d'un demi-siècle de vie. Et pendant plus des vingt-cinq premières années de ce

demi-siècle, nous avons glorifié Meyerbeer et nous l'avons entendu glorifier. — Par qui? Sans doute par des admirateurs lourds d'esprit, épais de sentiment, d'un goût presque barbare? — Aucunement: par des gens qui s'appelaient Scudo, ce qui ne prouve guère, par d'autres qui s'appelaient Liszt et Berlioz ce qui prouve singulièrement davantage. Scudo a écrit, non sans verve ni même sans élégance, des articles d'une stupidité monumentale. Son goût manquait de culture. Donc chaque fois que Scudo s'avisait d'applaudir, il était sage de garder le silence. Mais là où Berlioz admirait, là où Liszt témoignait de l'enthousiasme serait-il permis de se croire plus sage que de tels hommes? Je laisse de côté la valeur musicale de ces deux maîtres qui est très grande. Je ne m'attache qu'aux preuves d'esprit critique si souvent données par l'un et par l'autre. Et j'hésite à croire qu'ils se sont trompés.

J'hésite à le croire pour deux raisons. La première de ces raisons est, qu'ils étaient, l'un et l'autre, naturellement clairvoyants. La seconde est que Meyerbeer a produit pendant trente années, qu'il a fourni à ses contemporains mainte occasion de mettre une sourdine à leurs éloges pour le cas où ils auraient regretté leurs excessives louanges. Toutes les fois qu'un écrivain produit une œuvre, c'est une pièce qu'il ajoute à son dossier. Et tout le temps qu'il produit, c'est comme un procès qui se juge. Or le procès Meyerbeer a mis trente ans à se juger en première instance. Parmi les juges du procès se sont trouvés des Berlioz et des Liszt, des hommes dont l'opinion sert ordinairement de caution ou d'abri. Se pourrait-il donc que les juges à ce premier tribunal, qui est celui des contemporains, se fussent mépris du tout au tout?

M. André Hallays, l'éditeur de Musique et Musiciens, — ce beau recueil d'articles publiés jadis par Berlioz alors que Berlioz faisait, au Journal des Débats, la critique musicale — n'ose pas trop accuser Berlioz d'avoir admiré Meyerbeer. Il ne parvient guère à l'excuser quand même. Et naïvement il s'en étonne, lui, M. André Hallays qui est, assez ordinairement, tout le contraire d'un naïf. Je parie que le même M. André Hallays, s'il lisait ce que M. Herbert Spencer a écrit sur Meyerbeer, se contenterait d'insister sur les quatre-vingts ans du grand penseur anglais.

Hé bien! soit; je consens que l'on y insiste. D'avoir quatre-vingts ans passés, au temps où nous sommes, cela prouve qu'au temps où les Huguenots florissaient, on était de la toute première jeunesse. Or en ce temps-là, vers 1836, on s'était dépris de l'opéra de Gluck dont le style très pur, mais parfois trop tendu rebutait en raison de ses exigences d'attention. En ce temps-là donc, que pouvaient admirer ceux qui avaient le goût de l'opéra? Ils avaient le choix entre Auber avec sa Muette, Rossini avec son Moïse, son Siège de Corinthe et son Guillaume

Tell, Halévy avec sa Juive, Meyerbeer enfin avec Robert et les Huguenots.

Je crois bien qu'il y a plus de belle musique dans les beaux endroits de Guillaume Tell que dans les beaux endroits des Huguenots. Je le crois sans en être autrement sûr. Mais dans le Siège de Corinthe? Mais dans Moïse? Les belles pages n'y sont-elles pas clairsemées, et les bonnes pages n'y sont-elles point, à peu près, absentes? Quant à la Muette d'Auber, si elle mérite mieux que l'incurable indifférence actuelle du public français, si la mélodie y coule à plein bords, si, presque à chaque page, une merveilleuse facilité d'écrire s'y révèle, ce n'est pas, en écrivant d'une plume facile, que l'on met au jour un chef-d'œuvre. Il y a pourtant d'excellentes pages dans la Muette. Et si l'on me pressait de dire où elles sont et que c'en fût ici le lieu, je ne me ferais nullement prier pour le dire. Convenons toutefois qu'en fait d'œuvre qui se tienne, et à ne comparer que des ouvrages du même temps, Robert et les Huguenots l'emportent sur Guillaume, sur la Juive et, à plus forte raison, sur la Muette. Je l'ai démontré autre part ou, tout au moins, je me suis efforcé d'en fournir la preuve. Je n'ai pas changé d'avis.

— Avis qui ne prouvera rien! Et cet avis ne prouvera rien; car préférer Robert et les Huguenots, pris dans leur ensemble, à des Juive, à des Moïse, à des Muette, si c'est le droit de tout auditeur sincère, cela montre qu'il a du goût. Si tel était le goût des Français au temps du roi Louis Philippe, il n'y a pas trop à se récrier. Mais ces Français ne connaissaient guère que la musique d'opéra. De Beethoven et de Mozart, ils n'ignoraient peut-être pas le nom. Ils ignoraient presque la totalité de leurs œuvres. Ils ne savaient pas ce que c'est que de la musique bien écrite. Ils n'étaient donc pas exigeants en matière de style. A ce point de vue, aurait-on vraiment tort de penser qu'ils ne s'y connaissaient pas?

On n'aurait pas tort de le penser, si tous les admirateurs de Meyerbeer étaient gens de culture médiocre et de médiocre instruction musicale. Par malheur, ils trouvaient, pour leur donner raison, des juges tels que Berlioz et Liszt. Or Liszt et Berlioz connaissaient le théâtre de Gluck; ils connaissaient les opéras de Mozart, ils connaissaient vraisemblablement aussi, le Fidelio de Beethoven. D'ailleurs au moment où les Huguenots étaient représentés en Allemagne, un grand nombre de critiques s'écriaient que Fidelio était dépassé.

En ce temps là, pourtant, l'admiration des connaisseurs n'était pas unanime. Schumann s'indignait qu'on eût osé comparer le style des Huguenots au style de Fidelio. Il déclarait tout net, aux admirateurs de Meyerbeer «qu'ils n'y avaient rien compris». Et de fait, si l'on veut

comparer les deux styles, je n'y verrai, moi, qu'un inconvénient: celui de montrer la différence qui sépare un grand compositeur tel que Beethoven, le plus grand peut-être de tous avec Sébastian Bach, d'un homme de théâtre. Et Meyerbeer — que l'on se rassure, nous ne le comparerons point à Richard Wagner — fut, en son temps, un grand homme de théâtre. Il est donc probable qu'il gardera devant la postérité la réputation d'un habile musicien dramatique. Il gardera cette réputation, ou plutôt il la reconquerra, quand la tourmente sera passée.

* * *

Mais pourquoi cette tourmente? Pourquoi cette chute d'astre? Car la renommée de Meyerbeer a longtemps brillé d'un éclat comparable à celui d'une très brillante étoile. Or c'est peu de dire que l'éclat s'en est terni. L'astre ne s'est pas seulement presque éteint. Il s'est précipité, ou peu s'en faut, d'une chute retentissante. D'où cela vient-il? De ce que la musique de Meyerbeer n'est pas très loin, d'être jugée, aujourd'hui intolérable à entendre. Et si on juge ainsi, c'est parce que l'éprouve ainsi. La partialité peut être évidente. Elle n'en reste pas moins inconsciente. On n'en veut pas au maître. On ne brise point sa statue. On se contente de la regarder. Et plus on la regarde, plus on s'aperçoit qu'elle s'effrite, se lézarde, et qu'il en tombe continuellement des morceaux.

Encore une fois, d'où cela vient-il? De ce que l'on sait mieux écouter aujourd'hui qu'autrefois? Ne serait-ce pas plutôt le contraire? Il est des écrivains que l'on désapprend de lire: on dirait d'un texte dont le sens s'est perdu. Il est des écrivains que l'on continue à lire et à comprendre et dont, à force de les lire et de les comprendre, on aperçoit les lacunes et les insuffisances. Meyerbeer serait-il devenu inintelligible? Et si on lui refuse le moindre talent et, à plus forte raison, la moindre étincelle de génie, est-ce parce qu'on ne le comprend plus, ou parce qu'on le comprend trop?

Il y a, croyons-nous de l'un et de l'autre. Meyerbeer n'est pas obscur. Il est même assez difficile d'écrire plus clairement que lui. Meyerbeer trouve facilement ce qu'il cherche, et s'il ne l'écrit pas au courant de la plume, il l'écrit, généralement, sans trop d'effort. Seulement il écrit sans assez de soin. Il sait commencer; il ne sait pas toujours continuer. Il s'élève assez haut quand il s'élève. Il n'a jamais su planer. Rarement même, il a su descendre. Ses descentes sont trop souvent des chutes. Voilà ce que j'entends dire. On exagère en le disant. Mais on ne tourne pas le dos à la vérité.

Chez Meyerbeer, les qualités d'invention ne manquent pas. Ce sont les qualités de mise en valeur qui pêchent. — Et pourtant il cherche l'effet! — Parce qu'il l'a trop cherché, souvent il le dépasse, ce qui est,

a-t-on coutume de dire, une façon de ne le pas atteindre. — Quand il lui faudrait être grand il n'est qu'habile. Il se tire souvent d'affaire. Seulement, chaque fois qu'il évite un piège, il nous laisse apercevoir qu'il l'a côtoyé.

C'est ainsi que l'on parle de cet ancien grand maître. Et si l'on veut que nous restions au chapitre des imperfections et des lacunes, on nous permettra d'y ajouter encore. La vérité est que Meyerbeer à l'invention facile. Mais, si l'on ose dire toute la vérité, il n'invente que de seconde main. Son style ne lui appartient pas, si ses formules lui appartiennent. Il n'a copié personne, j'en conviens. Peu s'en faut, qu'il n'ait imité tout le monde, les maîtres français, les maîtres italiens, les maîtres allemands. Son verre est très grand. Il ne boit que dans son verre. Mais, ce verre, il va le remplir à toutes les sources. Il puise inconsciemment, et quand même à pleines mains, dans Mozart et jusque dans Beethoven. Le pif! paf! pouf! de Marcel, dans les Huguenots, se ressent du Scherzo de la Symphonie en ut mineur, c'est «tourné» pourrait-on dire de la même manière. Haëndel, d'autre part, aurait pu contresigner le dernier final de Robert le Diable. Il l'aurait, d'ailleurs, contresigné avec satisfaction. Pour ce qui est des Italiens, leur musique remplit plus du tiers de Robert le Diable et près des deux cinquièmes des Huguenots. Enfin il n'est pas jusqu'à l'allure carrée, triviale de la chanson française populaire qui n'ait laissé, ça et là, son empreinte dans l'une ou l'autre de ces deux œuvres. Il y aurait tout un chapitre à écrire sur les sources de l'invention thématique de Meyerbeer depuis sa première jusqu'à sa dernière œuvre. A ce point de vue, son ouvrage le mieux écrit, le Pardon de Ploërmel, n'est guère plus original que les autres. L'œuvre est de médiocre envergure. Elle est pensée d'une façon discontinue. Elle est, quand même, travaillée avec assez d'art, et d'une main qui s'est assouplie. Mais cette main n'a point perdu l'habitude d'aller quérir chez les autres, et la symphonie classique y est mise largement à contribution.

Ce que nous disons-là n'équivaut pas au reproche de pillage, ou, comme on dit encore chez nous, de démarquage. Nous constatons que l'atmosphère musicale respirée par Meyerbeer a été, avant lui, respirée par d'autres, et, l'ayant constaté, nous croyons devoir mettre plus qu'en doute l'originalité de sa façon d'écrire. Nous répondrons, par suite, à M. Herbert Spencer que Meyerbeer a beau avoir passé, jadis pour un homme de génie, il ne saurait passer, désormais, pour un impeccable maître. Dans l'histoire de la musique le nom de Meyerbeer ne peut ni ne doit figurer au premier rang. Si on l'y a mis, il faut qu'on l'en ôte. Ce n'est pas une question de générosité qui est en cause. C'est une question de vérité.

Mais est-ce dans l'histoire de la musique que Meyerbeer aura joué ou prétendu jouer un rôle? Si telle a été son ambition, elle est bien près d'avoir été stérile. Si, au contraire, il s'est apparu à lui-même sous les traits d'un homme de théâtre, nous estimons qu'il s'est bien jugé, et nous persistons, quant à nous, à l'admirer comme tel. C'est vraisemblablement ainsi que l'admirèrent Liszt et Berlioz. Détaillez en effet le grand morceau d'ensemble du quatrième acte des Huguenots. Isolez-en les phrases. Regardez ces phrases à la loupe. Vous n'y distinguerez rien pour fixer le regard. Il y a, semble-t-il, mieux à trouver. Le dessin y est pas médiocre.

Maintenant remettez les choses en place. Ecoutez en restant, attentifs à l'action. Ecoutez en regardant les personnages aller et venir. Ne jugerez-vous pas la scène ainsi que la jugeait Berlioz, et ne la déclarerez-vous pas, comme lui «foudroyante»? Schumann qualifiait la phrase de Saint-Bris de «Marseillaise retapée». Elle pourrait faire penser à la «Marseillaise», cette phrase, si elle en avait le rbythme. Elle est rhythmée, convenons-en, d'une tout autre manière, ce qui lui donne une tout autre allure. Mais ne discutons plus ce point. Attachons-nous seulement à l'effet produit. Rappelons que la manière dont se termine la Bénédiction des Poignards est justement célèbre et qu'elle fait courir le frisson à travers toute la salle. Elle donne, c'est bien le vrai mot, l'impression du sublime. Et le sublime, même à son plus bas degré — car il a ses degrés — est déjà, d'une assez respectable hauteur.

Je voudrais ne point parler du célèbre duo d'amour. Qui aurait essayé d'en discuter la valeur il y a trente ans, se serait presque fait maudire. La valeur musicale en est, pourtant médiocre. Elle l'est constamment. Elle l'est partout, jusque dans le: «Oui! tu l'as dit! . . .» Il n'y a pas à s'en dédire. Musicalement parlant, ce duo est assez inférieur à la grande scène qui précède. Et ce n'en est pas moins un chef-d'œuvre, un incomparable chef-d'œuvre . . . . dramatique. On ne remarque point assez que pour faire un très bon drame, il faut être bon psychologue et bon architecte. Si l'on est, en même temps très-bon écrivain, tant mieux! Si l'on est écrivain médiocre, on peut, quand même, mettre sur pieds un drame excellent.

Les choses ne se passent guère autrement dans le drame musical. On peut écrire une fort belle musique d'opéra sans faire preuve d'une véritable originalité d'invention ou de style. On y gagne la réputation d'un très habile ouvrier, d'un très grand auteur dramatique. Cela ne veut pas dire qu'on soit un très grand musicien. Nous ne sommes pas persuadé que le renom de grand musicien convienne à Richard Wagner. Nous sommes surs qu'il ne convient pas à Meyerbeer.

On s'explique maintenant l'origine de ce déclin de renommée. Nul

ne s'était avisé jadis d'examiner en la décomposant et en la divisant l'œuvre de G. Meyerbeer. On l'a examinée de très près, depuis vingt années environ et l'on s'est étonné de ce qu'un écrivain musical si décidément imparfait, eût récolté tant de gloire. En faisant descendre la statue de son piédestal, on a cru accomplir un acte de justice.

On a eu raison et l'on a eu tort. On a eu tort: la statue méritait de rester sur le piédestal. On a eu raison: piédestal et statue n'étaient pas à leur place. On devait les transporter ailleurs. La statue érigée non loin des plus illustres représentants de la musique, eût figuré, avec infiniment plus d'avantage, là où sont conservées précieusement et pieusement les effigies des meilleurs maîtres du drame.

Concluons donc, avec M. Herbert Spencer, qu'un retour à la grande renommée attend, selon toute vraisemblance, la mémoire de G. Meyerbeer. Ce retour aura lieu quand on saura lire ses œuvres comme elles demandent à être lues, quand, après s'être résigné à n'accorder à Meyerbeer, dans l'histoire de la musique, qu'une simple mention, honorable d'ailleurs, on s'apercevra que son vrai rôle s'est joué sur le théâtre et qu'il y fut des plus grands. Et c'est pourquoi Meyerbeer exita l'admiration de Liszt et de Berlioz.

Nous ne pensons point, dès lors, que ce déclin de gloire soit un simple effet de la grande loi d'oscillation ou de rhythme qui régit ou est censée régir le mouvement des renommées posthumes. Cette baisse de valeur tient à un malentendu, à un manque de mise au point, à un défaut de clairvoyance touchant la vraie nature, et la véritable essence du génie ou du talent de Meyerbeer. Ce défaut de clairvoyance est, à notre avis, excusable, étant à peu près inévitable. Il a pour cause l'excès d'inclairvoyance et l'absence souvent complète d'esprit critique chez les premiers admirateurs. Car si Meyerbeer ne fut pas un grand musicien, il fut, quand même, un vrai grand homme.

Paris. **Lionel Dauriac.**

Das Heidelberger Musikfest.

(24. bis 26. Oktober 1903.)

»Unsere Geschichte der Musik ist eigentlich mehr eine Geschichte des Tones, als eine Darstellung der Entwickelung des menschlichen Ausdrucks durch den Ton. Sie befaßt sich der Hauptsache nach nur mit dem Kunstmittel, zieht den Künstler soweit in Betracht, als es ihm gelungen ist, dasselbe zu erweitern, und läßt den Kunstgenießenden ganz außer acht.« Diese Worte, die der feinsinnige Grazer Kunstästhetiker Friedrich von Hausegger vor nunmehr bald zwanzig Jahren zu Anfang des dritten Kapitels seiner vortrefflichen Abhandlung »Zur Musik als Ausdruck« geschrieben, fielen uns ein, als wir schon früher da und dort lasen, es solle jetzt endlich einmal Ernst werden mit der Verwirklichung der lange erwogenen Reformbestrebungen im modernen Konzertsaal. Man hat in mancher Hinsicht der Deutschen gespottet, sie wären ein »Volk der Dichter und Denker«, deren oft große Utopien sich mit dem realen Boden und der reinen Praxis nicht immer besonders vertrügen, und daß so mancher schöne Gedanke, der in der gelehrsamen Atmosphäre des Studierzimmers entstanden und sorglich weiterentwickelt wurde, die klare Freiluft der lebendigen Wirklichkeit nicht vertragen könne. Nun ist es freilich nicht abzuleugnen, daß wir positiven Neuerungen etwas fremder, mißtrauischer, wenn nicht gar schwerfälliger gegenübertreten, ja daß wir eine plötzlich auftretende Idee mit bekannter Gründlichkeit erst lange ausprobieren, bevor wir uns von ihr einen richtigen Begriff gemacht haben, und von ihrem Werte vollständig überzeugt worden sind. In dem großen Buche der deutschen Kunstgeschichte ließe sich dem Alphabet nach — von Bach bis Wagner — gar manche Seite aufschlagen, die darüber beredten Aufschluß gäbe, wie lange es oft gedauert hat, bis ein kühnes, aber auch auf der Basis reiflichster Erwägung aufgebautes Wollen und Wagen dem allgemeinen Verständnis begegnen konnte. Auch der Reformator auf dem Gebiete des Konzertsaales, für den hinsichtlich weitgehender Kunstprinzipien und ästhetischer Anschauungen eigentlich seit gut hundert Jahren nichts rechtes mehr geschehen ist, wird sich mit der hausbackenen Lebensregel »Gut' Ding will Weile haben« vorerst bescheiden müssen, bis sich sowohl die Künstler- wie die Zuhörerschaft hier allmählich an neues gewöhnt, und in diesem neuen auch alle ihm innewohnenden Vorteile gefunden haben.

Dr. Philipp Wolfrum, der »Bülow von Heidelberg«, gehört zu jenen seltenen Künstlernaturen, in denen der Dichter mit dem Denker, der feinfühlende Poet mit dem ernsten Gelehrten und Forscher auf dem Felde der Musikwissenschaft und modernen Kunstästhetik einen glücklichen Bund geschlossen haben. Zu diesen Vorzügen gesellen sich eine keinerlei Schwierigkeiten kennende Energie und eine geradezu staunenswerte Arbeitskraft, die, im Dienste der einmal gefaßten Idee, selbst vor einer Menge rein handwerksmäßiger Hantierungen ebensowenig zurückschrecken. Schon vor zwei Jahren gelegentlich der Tonkünstler-Versammlung in Heidelberg, einer der musikalisch interessantesten Veranstaltungen dieser Art in der letzten Zeit, lernten wir Wolfrum als einen zielbewußten Kopf kennen, der den Konzerten da-

mals ein anregendes Gepräge zu verleihen wußte. Wer aber den vielseitigen Künstler diesmal als ausgezeichneten Bachspieler und Schreiner, als umsichtigen Dirigenten des Orchesters wie seines ganz vorzüglichen Chors und als Tapezierer, als tätigen Organisator und Mitverwalter des Festes, planvoll vorgehenden Schriftsteller, Komponisten, Organisten, geselligen Hausherrn, bereitwilligen Erklärer der neuen Einrichtungen usw. kennen gelernt hat, der kann sich erst einen Begriff machen, wieviel Eifer und große Tatkraft diesem fast zart aussehendem Körper des angehenden Fünfzigers innewohnen. Bezüglich der allgemeinen Reformen im Konzertsaal haben viele schon seit langem vorgearbeitet. Vor allem Wagner und Bülow, dann u. a. Friedrich von Hausegger (wenn auch nur teilweise), Ehlers, Göhler, Batka, besonders aber Paul Marsop, der in dem geistvollen Aufsatz »Der Musiksaal der Zukunft« zu dem gedachten Bau einen der wichtigsten Grundsteine beigetragen. Das Verdienst, alle diese Ideen aber erst in die Tat umgesetzt zu haben, gebührt einzig und allein Wolfrum, dem Führer des sich seit Jahren immer interessanter gestaltenden Musiklebens der schönen, von soviel Poesie umwobenen alten Neckarstadt. In der stilvoll erbauten neuen Stadthalle hat Wolfrum, abhängig von der Anlage des Konzertsaals, der natürlich allen möglichen Zwecken zu dienen hat, von dem Raum der dem Musikapparat zugewiesenen Nische, und nicht zuletzt auch den zur Verfügung stehenden Geldmitteln, nun überraschende Neuerungen geschaffen, die wohlgeeignet waren, den ersten Anstoß zu einer später vielleicht durchgreifenden Änderung der jetzt bestehenden Anlagen und baulichen Anordnungen zu geben. In der klar geschriebenen, gelegentlich nur etwas polemisch gefärbten Vorrede des Programmbuches betonte Wolfrum so und so oft und mit aller Absicht, diese ganzen Vorführungen sollten nur einen neuen Versuch, nicht mehr und nicht weniger, bedeuten. Bevor wir auf Einzelheiten eingehen, inwieweit dieser Versuch auch gelungen ist oder nicht, sei eine kurze Beschreibung der Aufstellung selbst vorausgeschickt. Die wichtigste diesmal eingeführte Neuerung besteht in dem rasch verstellbaren Podium, das hier aus vier kleineren Podien besteht, von denen jedes nach Maßgabe einer angenommenen äußersten Höhe oder Tiefe mittelst einer Kabelwinde (später und mit größerem Geldaufwand durch hydraulische oder elektrische Kräfte zu ersetzen) beliebig hoch oder tief eingestellt werden kann. Rein technisch genommen, ist also damit schon jedesmal das ebenso zeitraubende als kostspielige Aufschlagen vermieden, wie auch die Podien je nach der Größe des Saales und der Nische natürlich vermehrt, und ganz oder nur teilweise benützt werden können. Durch eine vorne vorgebaute hohe Schallwand wird der ganze Klangapparat für das Auge des Zuhörers unsichtbar, und die Schallwand selbst soll zur Modifizierung der Klangwirkung besonders bei sehr stark instrumentierten Schöpfungen dienen. Die schallstärksten Instrumente, wie Posaunen, Tuben, Schlagzeug u. ä. sind auf der tiefsten, also vierten Etage plaziert, weiter aufsteigend die stärkeren und schwächeren Holzblas- und Streichinstrumente, auf dem ersten Podium an der Schallwand die hohen Streicher, Harfen usw. Die von der Firma Voit und Söhne in Durlach neugebaute Orgel zählt zu den besten Instrumenten, die man momentan in den deutschen Konzertsälen finden kann. Die Gebläse-Anlage der vier Manuale enthaltenden Orgel besteht aus zwei übereinanderliegenden Magazinen, die durch einen elektrisch angetriebenen Ventilator gespeist werden. Bei 64 klingenden Registern besitzt das Werk 4394 Pfeifen. Der auf

Rollen laufende Spieltisch wird durch ein elektrisches Kabel und einen Luftschlauch mit den auf der Galerie stehenden Pfeifen verbunden. Eine Galerie vor der unmittelbar über dem Chore aufgestellten Orgel gewährt den richtigen Raum für die Aufstellung von Knaben- oder Frauenchören, Solostimmen und gleichartigen Ensembles. —

Was nun die Idee des unsichtbaren Musizierens betrifft, so beruht dieses auf folgenden Prinzipien: es beseitigt für feiner empfindende Naturen das durch Äußerlichkeiten hervorgerufene Ablenken der Hauptsache auf Nebendinge und ermöglicht, daß ein Meister in seinem Werke ungestört zu uns reden könne. Schon Goethe spricht einmal davon, daß der Musiker sein Innerstes ausbilden solle, daß er dem Sinne des Auges nicht zu schmeicheln habe, denn das Auge bevorteile gar leicht das Ohr und locke den Geist von innen nach außen. Jenes strenge Festhalten des inneren Stimmungsgehalts eines Werkes — auf Ausübende und Zuhörer ausgedehnt — soll also im höchsten Grade die versinnlichende Konzentration eines idealen künstlerischen Genusses bilden. Von dem Kultus der Kirche ausgehend, wo z. B. in der Passionszeit das allmählich weichende und erlöschende Licht seit langem zur Mitwirkung herangezogen wurde, kam Wolfrum auf die Frage der ganzen oder teilweisen Verdunkelung des Konzertraums. Eine Frage, die diesmal in Heidelberg eigentlich nur in vier Fällen mit glücklichem Gelingen gelöst wurde, sich aber sonst, so viele Vorzüge auch dieses Stimmungsmittel birgt, noch so schwierig gestaltet, daß es also noch einer ganzen Menge von weiteren Versuchen bedarf, bis sie wirklich praktische Resultate zu zeitigen im Stande sein wird.

Bei starker Verdunkelung des Raumes und mitsamt dem Dirigenten unsichtbaren Orchesterapparat kamen im Laufe der drei großen Konzerte Wagner's Parsifal-Vorspiel, Liszt's großangelegte Dante-Symphonie, »Tod und Verklärung« von Richard Strauß und Anton Bruckners gewaltiger Torso seiner neunten Symphonie in einer ergreifenden, und wirklich alle Stimmung bannenden und auch auslösenden Art des Vortrags zu Gehör. Man konnte es sehr wohl begreifen, daß Liszt einmal die feste Absicht hatte, seine heute gerade 63 Jahre alte Dante-Symphonie in einem verdunkelten Raume aufzuführen, weil er die charakteristischen Zeichnungen, die Genelli zu des großen Florentiners göttlicher Komödie entworfen, als Lichtbilder an die Wand projicieren lassen wollte. Keines seiner Werke verrät bei Liszt, der während seiner Pariser Zeit von den französischen Malern sicher geistig beeinflußt wurde, so den musikalischen Impressionisten, wie die Dante-Symphonie. Jenes ungebundene, in den vierziger Jahren natürlich unglaublich kühne Schaffen, das der symphonischen Literatur völlig neue Bahnen gewiesen, zeigt das »Inferno« mit seiner in üppigem Wohllaut aufgehenden Fis-dur Melodik der Liebesidylle zwischen Paolo und Francesca da Rimini; jenes »sich in Stimmung ausleben« enthalten die mystischen Gebilde des leider nur viel zu langen »Purgatorio«, das zu dem traumhaften Halbdunkel des »Magnificat« hinüberleitet. Wie klang das alles (z. B. der Einsatz des Frauenchors) ganz anders, zumal die ganze Sinnestätigkeit hier ausschließlich auf das Gehör konzentriert war, das alle die feinen dynamischen Abstufungen und die poetisch belebten musikalischen Regungen weit zartfühlender wahrnehmen und übermitteln konnte. Für solche und ähnliche Werke schaffen die hier erprobten Reformbestrebungen tatsächlich ein Feld der größeren Empfänglichkeit und tieferen Verständnisses. Die Klanggruppen der verschiedenen

Bläser und der Streicher verbinden und trennen sich in besser vermittelten Melismen, deren Wirkung besonders in dem Parsifal-Vorspiel, noch weit mehr aber in »Tod und Verklärung« und der Bruckner'schen Symphonie vorteilhaft auffallen mußte. Wer den alten Bruckner in Wien, der Zeit seines Lebens ein Kind an Herzenseinfalt geblieben, gekannt hat und weiß, in welch' weltabgewandter Stimmung seine Werke (und auch seine »Neunte«, jener Abschied von Kunst und Leben) entstanden sind, der konnte sich in die Gedanken des großzügig entworfenen ersten und dritten Satzes hineinleben, aus dem rührend ausklingenden Adagio manches Klagewort des still für sich schaffenden und unter dem Schutze seiner Kunst doch ungebeugten Meisters Antonius heraushören, und in dem genialen Entwurf des »Scherzo« doch noch mehr entdecken, als den Nachklang jener »Dörpertanzweis«, wie sie sein halber Landsmann, der alte Neidhart von Reuental, einst gedichtet und gesungen. Daß man einen Dirigenten nicht zu sehen braucht, und doch bald sehr wohl merken kann, es stehe ein genialer Führer an der Spitze des Orchesters, bewies hier z. B. Richard Strauß mit der in allen Teilen gleich eindrucksvollen Wiedergabe des interessanten Werkes. Gestaltete sich hier alles so, wie man es vom Standpunkt eines tiefergehenden kunstästhetischen Genusses erhoffen und verlangen konnte, so war dagegen manches übrige nicht gerade sehr geeignet, die dort gewünschten Illusionen zu wecken oder zu bannen. Die Wiedergabe des poetisch vielsagenden »Hexenliedes« von E. v. Wildenbruch, zu der Max Schillings eine die einzelnen Situationsmomente gut begleitende Musik (Op. 15) geschrieben, steht und fällt mit dem betreffenden Rezitator der ungleich besseren Dichtung. Dem genialen Sprachkünstler Possart hatte hier Schillings das meiste zu danken. Wir fürchten aber sehr, daß es in diesem Falle ziemlich gleichgiltig bleiben wird, ob der Rezitator beleuchtet oder im Dunkeln, in der Mitte, rechts oder links stehend deklamiert. Der Bedeutung dieses Melodrams, über dessen prinzipiellen Wert als Kunstgattung wir uns hier keinen weiteren Ausführungen hingeben dürfen, wird es weder nützen noch schaden. Die gleiche Bemerkung kann auch auf die gesanglichen Vorträge Rudolf v. Mildes-Dessau bezogen werden, dessen Aufstellung ziemlich unglücklich gewählt war, wie uns auch das von Konzertmeister Petri-Dresden temperamentvoll gespielte A-dur Violinkonzert von Mozart (mit Orchester) noch ungleich besser gefallen hätte, wäre die Position des Solisten dem Orchester gegenüber eine andere gewesen. Ebenso »fehl am Ort« war in dem matt verdunkelten Kammermusiksaal die Art der Wiedergabe des großzügig entwordenen Streichquartetts in A-moll, Op. 132, von Beethoven, das auf der über dem Podium befindlichen kleinen Galerie gespielt wurde. Es muß da oben ziemlich heiß gewesen sein, so daß die gelegentlich unreine Intonation des sonst so trefflichen Petri-Quartetts eigentlich mehr auffallen mußte, als die beabsichtigte weihevolle Stimmung, die eines der letzten Quartette des großen Symphonikers hervorrufen sollte. Einen ungleich höheren künstlerischen Genuß boten uns aber Wolfrum nnd Buths-Düsseldorf auf dem gewöhnlichen Podium, wo auch Mozart's C-dur-Quartett (Köchel Nr. 465) gespielt wurde, mit der ganz ausgezeichneten Interpretation der Goldberg-Variationen von Bach, in der Bearbeitung für zwei Klaviere von Rheinberger. Was war doch der alte Thomaskantor für ein großer Zukunftsmusiker! Auf stürmischen Beifall hin mußten die beiden trefflichen Musiker nach dem Schlusse

der dreißig langen Veränderungen die letzte »Quodlibet«-Variation, den Ausdruck eines echt Bach'schen Humors, wiederholen.

Der erste Versuch Wolfrum's, in Haydn's »Schöpfung« den Heidelberger Volkschor, der aus etwa fünfhundert Mitgliedern der verschiedensten Vereine besteht, zur Mitwirkung heranzuziehen, ist dem zielbewußten Dirigenten in überraschendster Weise gelungen. Die nur an den Ecken in früherer Höhe gebliebene Schallwand war diesmal niedriger gemacht worden. Das kleinere Orchester saß vorne hinter der Schallwand, rechts und links auf den beiderseitigen Estraden die Männerstimmen; weiter zurück baute sich dann auf dem schon genannten verstellbaren Podium nach der Höhe hin das Ensemble der Frauenstimmen auf. Die drei Solisten — Frau Rückbeil-Hiller, Emil Pinks und Karl Weidt-Heidelberg — waren in der Mitte des Frauenchors plaziert. Wie aus einem Guß, frisch und schön klangen die Chöre, etwas matter die Leistungen der durch ihre Aufstellung scheinbar etwas nervös gewordenen Solisten; am wenigsten vorteilhaft aber war für uns hier die Schallwirkung des Orchesters, dessen Streicher in einigen Stellen etwas glasig klangen und sich mit den oft rauh hervortretenden Bläsergruppen nicht recht vermischen wollten. Haydn's sonnige »Schöpfung« und der »Taillefer« von Strauß wurden bei voller Beleuchtung des Saales aufgeführt. Wolfrum, der bei all' den in vieler Hinsicht sogar sehr erfolgreichen Versuchen sicher nicht stehen zu bleiben gedenkt, wird gerade bei der Aufführung großer Chorkonzerte noch tüchtig auszuprobieren haben, bis in allen Stücken das richtige gefunden wird. —

Den letzten Abend des Musikfestes leitete Wolfrum's Festmusik zur heurigen Centenarfeier der Heidelberger Universität ein. Die schwungvolle Programmmusik, deren zweiten Teil der Huldigungsgesang des Männerchors recht wirkungsvoll einrahmt, liefert, wenn auch nur als Gelegenheitsschöpfung betrachtet, auch hier einen beredten Beweis von dem vielseitigen Können des Komponisten des so schönen Weihnachtsmysteriums. Den Hauptanziehungspunkt bildete aber in diesem Konzert die Uraufführung der großen Chorballade »Taillefer« Op. 52 von Richard Strauß, die der heuer von der Universität Heidelberg zum Doctor honoris causa ernannte Komponist der philosophischen Fakultät der altehrwürdigen Ruperto Carola gewidmet hatte. Für den Helden der Uhland'schen Dichtung, der sich mit seinem anfeuernden Sang und dem Schwert die Ritterwürde und des Herzogs minnige Schwester erstritten, hat der geniale Neuerer zwei Themen geprägt, von denen das eine lebhaft gehaltene (D-dur $^3/_4$) sich scharf von der breiten populären Melodik des »Rolandsliedes« (zuerst in Des-dur $^4/_4$) abhebt. Mit dem zweiten Thema, das sich immer prächtiger entwickelt und steigert, schließt in der Art eines rauschenden Volksgesangs das Werk glänzend ab. Es hat den Anschein, als wäre der »Taillefer«, dessen chorischer Teil sich zumeist in gleich kräftigen als breitausladenden Unisoni ergeht, ursprünglich für Männerchor und Orchester gedacht gewesen, denn nur ein ganz gewaltiger gemischter Chor (Strauß verlangt zum mindesten 600 Mitwirkende) kann dem riesigen Ansturm des Orchesters auch wirklich ganz gewachsen sein. Daß die mit so großer Spannung erwartete Novität nur für einen ausgesprochenen Massenchor berechnet ist, wie ihn etwa die englischen Musikfeste aufweisen, zeigt schon die Anlage der Partitur, in der man u. a. 6 Flöten, 6 Oboen, 7 Klarinetten, 5 Fagotte, 8 Hörner, 6 Trompeten und 2 Tuben findet. Gewiß eine kolossale Instrumentalbesetzung, für deren

Ausklang die Anwendung des versenkten und verdeckten Orchesters besonders in der mit allem Strauß'schen Impuls gezeichneten Szene der Schlacht auf dem Hastingsfeld völlig am Platze ist. So glänzend und im guten Sinne effektvoll auch die sich immer kraftvoller steigernde Ballade klingt, so halten wir doch den »Taillefer« dem »Heldenleben« gegenüber, für keinen besonders markanten Fortschritt in dem Schaffen des Komponisten, der hier in der Schlachtszene mit anderen Worten eigentlich nur das wiederholte, was er in den gleichartigen Momenten seines wirklich epochemachenden Heldenlebens schon einmal, und zwar in prägnantester Weise, ausgesprochen hatte. Damit ist natürlich nichts gegen die im ganzen packende Anlage eingewendet, die wiederum die geniale Instrumentation, und die höchst anregende Arbeit der thematischen Verarbeitung und motivischen Entwickelung zeigt, wie sie Strauß, dieser große Könner, namentlich in der Hastingsschlacht aufweist. Allein den Entwurf einer absoluten Symphonie — es war einmal von einer Frühlings-Symphonie (?) die Rede — ist uns Strauß, unter den vielen ein Berufener, leider immer noch schuldig geblieben. Wann wird er, der momentan eine Oper nach einem Text von Wolzogen schreiben soll, sein Versprechen endlich einmal einlösen?

Auch Rom ist nicht an einem Tage aufgebaut worden. Wie wir eben lesen, sind in einem Heidelberger Konzert, wo Bach, Mozart und Brahms zu Gehör kamen, die eben ausführlich besprochenen Ideen wieder tapfer weitergeführt worden. So werden Wolfrum's Geist und Hand an diesem Werke weiterarbeiten, dessen Vorzüge und Schwächen er und zahlreiche, teilweise sogar von weither herbeigeeilte sachverständige Beurteiler jetzt gründlich geprüft und erkennen gelernt haben. Nachdrücklicher als je wird in der Kunst ein starkes Individualisieren gefordert, in dem sich der Künstler und sein Werk im gegebenen Augenblick mehr ausleben können, und auf eine ungleich größere Empfänglichkeit zu rechnen im Stande sind. Nur eine unsachliche Berwertung der in Heidelberg zum Ausdruck gelangten Bestrebungen kann in diesen ein Abirren vom Wege der künstlerischen Weiterentwickelung erblicken. Und wenn es nur das eine Verdienst Wolfrum's sein sollte, daß er diesmal Anschauungen gefördert hat, die ein tieferes Mitgenießen zur Folge haben werden, dann haben die interessanten Tage in der Neckarstadt die erste Anregung zu in größeren Verhältnissen vor sich gehenden weiteren Versuchen gegeben, und — was bei jeder reformatorischen Bewegung schließlich doch immer nur die Hauptsache bleibt — damit ihren Zweck im Sinne des energischen Fortschritts auf den Bahnen einer idealen Kunstbetätigung auch vollauf erreicht.

Frankfurt am Main. **Hans Pohl.**

Hugo Wolf's Oper „Der Corregidor" in München.

Der Name Hugo Wolf, der heute schon ertönt, wenn man die besten Namen deutscher Tonkunst nennt, erstrahlt nun, nachdem sein unglücklicher Träger aus der furchtbaren Nacht des Wahnsinns in die erlösende des Todes gewichen, in immer hellerem Lichte. Während indeß seine Goethe-, Mörike- und Eichendorff-Weisen, seine lieblichen spanischen und italienischen Lieder unsere Konzertsäle schmücken, hatten sich die Opernbühnen seiner einzigen vollendeten dramatischen Schöpfung merkwürdigerweise bisher fast alle (Mannheim, Prag und Graz ausgenommen) verschlossen. Nun hat endlich München, das in Hugo Röhr schon lange den Kapellmeister besaß, der die Uraufführung des prächtigen Werkes unter den Augen des Komponisten am 7. Juni 1896 dirigierte, sich entschlossen, den Bann zu brechen, und recht viele deutsche Bühnen werden hoffentlich nach dem überaus großen künstlerischen und äußeren Erfolge nachfolgen.

Die spaßhafte Fabel von der schönen Müllerin und dem lüsternen Bürgermeister, der ihre Tugend zu Fall bringen möchte, aber selbst geprellt wird, hat Alarcon, einer der geistvollsten spanischen Novellisten des 19. Jahrhunderts, den Graciosos und Picaros seiner andalusischen Heimat, den Bänkelsängern und Spaßmachern bei Jahrmärkten und Kirchweihen abgelauscht und unter dem Titel »El sombrero de tres picos« (der Dreispitz) als lustige Mär wiedererzählt[1]). Lucas, der bucklige Müller, lebt in glücklicher Ehe mit der schönen Frasquita. Auch der gestrenge Herr Corregidor (sprich: Correchidor = Bürgermeister) der Nachbarstadt trägt die Rückenzier, glaubt aber vermöge seines Amtes als nicht aussichtsloser Bewerber auftreten zu können. In später Nacht läßt er auf Grund eines fingierten Haftbefehls den Müller in die Stadt abführen, um desto sicherer bei der schönen Müllerin, der er mit der Anstellung ihres Neffen einen Lieblingswunsch erfüllt hat, vorsprechen zu können und gleich den Preis für seine Gefälligkeit einzuheimsen. Schlau läßt er sich in den Mühlbach fallen, ahnungslos öffnet ihm Frasquita auf seinen Hilferuf die Pforte, und triefend vor Nässe tritt er herein. Doch als er nun in seinen Wünschen allzudeutlich wird, ergreift das resolute Weibchen die Flinte, schüchtert den Verführer ein und entflieht, nun den sauberen Plan durchschauend, in die Stadt, um ihren Mann zu suchen. Unterdessen ist auch Lucas den Schergen entronnen und, beflügelt von ahnungsvoller Angst, der heimischen Mühle zugeeilt, wo es sich inzwischen der Corregidor zur Erwärmung nach dem kalten Sturzbade im Bette bequem gemacht hat. Da erblickt Lucas am Herde die zum Trocknen aufgehängten Kleider und ein gräßlicher Verdacht steigt in ihm auf, halb wahnsinnig späht er ins Schlafzimmer und erblickt den Kopf des Corregidors auf dem Bette. Kein Zweifel, Frasquita ist im Einverständnis und hat ihn schändlich betrogen. Schon greift der Müller zur Flinte, um beide zu morden, da taucht ihm der Gedanke auf, daß ihr Tod ihn doch nicht vor dem Gespött der Menschen schützen könne. Nur eine Rache gibts —

1) Eine gute Übersetzung ist für 20 Pfennige in Reclam's Universal-Bibliothek käuflich.

dem Corregidor gleiches mit gleichem zu entgelten. Und unter grellem Hohnlachen zieht der betrogene Müller die Kleider des Bürgermeisters an und wandert in die Stadt, — zur schönen Frau Corregidora, deren Huld er in dieser Verkleidung zu gewinnen hofft. Der Corregidor selbst aber muß sich mit den zurückgelassenen Kleidern des Müllers begnügen und wird von seinen eigenen Schergen, die nach dem entflohenen Gefangenen fahnden, jämmerlich verprügelt. Als sich nun die Verwechslung aufklärt, ziehen alle — auch Frasquita, die den Gatten nicht fand — zum Haus des Corregidors, werden aber als betrunkene Ruhestörer fortgewiesen, denn so heißt es, der Herr Corregidor ist schon längst zu Hause und liegt im Bett. Wütend muß nun Don Eugenio, der echte Corregidor, die Qualen des betrogenen Ehemannes selbst empfinden, da auch seine eigene Frau ihn als Fremden, als Müller Lucas, behandelt — zur Rache für sein Abenteuer, hinter das sie gekommen. Denn Lucas als Pseudo-Corregidor ist doch von ihr erkannt worden, und sie hat ihre eigene Ehre gewahrt, aber mit dem Müller verabredet, das Spiel öffentlich fortzusetzen. Schließlich aber finden sich Lucas und Frasquita, die schon beide aneinander gezweifelt, wieder und auch der Corregidor erkennt zu seiner Freude, daß alles harmlos abgelaufen, eine Lehre für ihn, nie mehr fremden Frauen nachzujagen.

Diese reizende Geschichte mit ihrer eigenartigen Mischung von Scherz und Ernst hat nun Rosa Mayreder dem Komponisten zu einem dreiaktigen Textbuche verarbeitet, dessen Geschicklichkeit und sprachliche Feinheit im einzelnen nicht anzuzweifeln ist und das nur im vierten Akt nicht ganz auf der Höhe steht, da es den Schluß zu weit hinauszieht. Von der Fülle und Schönheit musikalischer Erfindung aber, die Hugo Wolf darüber ausgegossen hat, kann sich niemand, der das Werk nicht gehört hat, einen Begriff machen. Er findet den rechten Ton für das leichte Liebesgetändel des Corregidors wie für den furchtbaren Aufschrei des betrogenen Ehemannes, für die lallenden Lieder Halbbetrunkener wie für die Schauer der unheimlichen Nacht, in der Frasquita umherirrt. Seit Cornelius' »Barbier von Bagdad« hat die deutsche komische Opernbühne kein solches Werk mehr gesehen. Freilich hat die Oper auch Schwächen — die zweite Hälfte des vierten Aktes fällt dichterisch und musikalisch leider etwas ab, und die Polyphonie des überreich bedachten Orchesters drückt etwas unangenehm auf die Singstimmen, die sich nicht recht entfalten können. Auch das öftere Einstreuen von allerdings prächtigen Liedern läßt sich dramatisch nicht immer rechtfertigen — doch das sind alles Dinge, über die man sich leicht hinwegsetzt angesichts des überquellenden Reichtumes der Musik, die stets eine eigene Sprache redet. Die Besetzung in München war vortrefflich: Walter als Corregidor, Brodersen als Lucas, Frau Bosetti als Frasquita und Geis als Diener Repela spielten und sangen vollendet. Ich habe drei Aufführungen in einer Woche gehört und stets neue Schönheiten in dem Werke entdeckt.

München. **Edgar Istel.**

Tiefland von Rudolf Lothar und Eugen d'Albert.

(Uraufführung im Neuen Deutschen Theater in Prag am 15. November 1903).

Eugen d'Albert tritt in erfolgreichen Wettbewerb mit dem alten Janus. Der war Zeit seines Lebens mit zwei Gesichtern zufrieden, von denen das eine auf Frieden, das andere auf Krieg deutete. d'Albert aber weist uns jedesmal, so oft er mit einem neuen Werk vor die Öffentlichkeit tritt, ein neues Antlitz, und wir wissen anfangs sicher nicht, bedeutet es Krieg oder bedeutet es Frieden. Ein anderer ist d'Albert im »Improvisator«, ein ganz anderer, wenn er im gewaltig pathetischen und durch mächtigen Zugriff erschütternden »Kain« den Hörer packt, ein ganz anderer, wenn er im beschwingten Konversationston des musikalischen Lustspiels »Die Abreise« mit der Eleganz eines angenehmen Plauderers zu uns spricht. Und ein ganz anderer ist er in seinem jüngsten Werk »Tiefland« geworden, einem Werk, mit dem sich eine Auseinandersetzung verlohnt.

Sehen wir uns zunächst den nach einem Stück des Spaniers Guimera von dem Wiener Dr. Rudolf Lothar gedichteten Text etwas näher an, denn »der Text ist der Noten Seel'« sagt schon der Lutherbiograph Mathesius. Zuvor aber wollen wir die Handlung, wie sie sich in einem Vorspiel und drei Akten abspielt, in ihren Hauptszenen an uns vorüberziehen lassen. Schauplatz ist teils eine Hochalpe in den Pyrenäen, teils das spanische Tiefland von Catalonien am Fuße der Pyrenäen. Der reiche Gutsbesitzer Sebastiano hat vor Jahren einen Bettler und dessen Tochter in sein Haus aufgenommen und, um beide zum Bleiben zu bewegen, — denn er fühlt sein Herz in Liebe zu dem hübschen jungen Mädchen entbrennen, das so gut tanzt, — dem Alten eine Mühle geschenkt. »Jeden Tag«, erzählt Marta, »kam Sebastiano. Er brachte mir Geschenke, bat und drohte, der Alte schlug mich, riß mich bei den Haaren. Wenn ich den Herrn nicht erhörte, wär' es aus mit Ruh und Frieden. Ich sollte wieder betteln, wieder tanzen. . . nein, nein, nein! Und so ist es geschehen.« Dieses Verhältnis dauert auch nach dem Tode des Müllers weiter, bis der Grundherr, um seine verfahrenen Finanzen ins rechte Geleis zu bringen, auf eine reiche Heirat bedacht sein muß. Aber wer aus ehrbarem Haus gibt ihm eine Tochter zur Frau, solange er seine Beziehungen zu Marta nicht abgebrochen hat? Da erinnert er sich, daß auf der Alpe der junge Pedro seine Schafe hütet, ein Riese an Kraft, der einst einen Wolf mit den Händen erwürgte, und dieser soll Marta zur Frau haben. Aber weder der alte Tommaso, der Fürsprecher dieses Planes, (im Personenverzeichnis ist er 80, im Text 90 Jahr alt, also wahrscheinlich 85) noch Pedro wissen etwas davon, daß Marta eine etwas bewegte Vergangenheit hinter sich hat; doch am Tage der Hochzeit erfährt es der glückliche Bräutigam aus wenig zarten Andeutungen der ekelhaft ordinären Mägde: er wird verhöhnt, ausgelacht. Auch Marta trägt es schwer, einem Fremden verschachert worden zu sein wie eine Sache, ohne daß man sie um ihre Einwilligung fragte, und sie trägt es umso schwerer, als Sebastiano ihr ganz deutlich das Fortbestehen seiner intimen Beziehungen zu ihr in sichere Aussicht stellt und sie auf seinen Besuch in ihrer Kammer in der folgenden Nacht vorbereitet. Bald gewinnt Marta durch Pedro's unbefangenes Benehmen die Überzeugung, daß

der ihr aufgedrungene Mann von ihrer Vergangenheit keine Ahnung habe, vielmehr aufs grausamste hintergangen worden sei. In einer überaus dramatischen Szene, in der sich das junge Paar zum erstenmal allein gegenüber steht, schießt Martas Liebe zu Pedro mächtig empor. Da macht ein plötzlich aufleuchtendes Licht in Marta's Kammer den neuen Ehemann stutzig. Sebastiano ist's, der bei Marta eine nächtliche Visite abstattet. Der dumme Pedro läßt sich damit beruhigen, daß er nur geträumt habe, und legt sich zur Ruhe. Am nächsten Morgen quält ihn doch die Erinnerung an jenes Licht. »Wie kam Licht in jenes Zimmer? Wer war's? Ich will ihn töten! Ich geb nicht Ruh, bis ich ihm nicht das Messer in die Gurgel stoße!« Von Tommaso, den seine unverschuldete Anteilnahme an diesem Betrug kränkt, veranlaßt, entschließt sich Marta, Pedro alles zu gestehen, um von ihm, den sie liebt, den Tod zu empfangen. Durch alle möglichen Verbalinjurien reizt sie ihn zur Wut. »Ein Dummkopf bist du! Begreifst du denn nicht? Ich hab dich betrogen und lache darob.« Und: »Oh, welch ein feiger Wicht bist du! Um eine Hand voll Geld hast du dich verkauft!« Außer sich über diese Beschuldigung führt Pedro einen Stoß mit dem Messer gegen sie und verwundet sie am Arm. Der Anblick des Blutes entlockt ihm den Ausruf »ich bin ein wildes Tier!«, ein paar Verse weiter aber das Geständnis seiner Liebe. Jetzt endlich haben sie sich gefunden und wollen hinauf in die Berge, »an Gottes Brust sich legen« (!), — da tritt ihnen Sebastiano entgegen. Am Abend kommt der Vater seiner Braut, bis dahin will er lustig sein. Marta soll ihm etwas vortanzen. Pedro will es nicht zugeben und erhält für diese Insubordination von seinem zornigen Herrn eine kräftige Ohrfeige. Als er aber für diese Schmach nicht Rache nehmen will, »er ist der Herr«, verrät Marta: »Er war es, der in Schand und Schmach dein Weib gestoßen hat. Er brachte Unheil über mich und dich. Er kam heut Nacht in meine Kammer.« Im Begriffe sich zu rächen, wird Pedro vom Gesinde zum Hof hinausgedrängt, um erst im dritten Akt sein Vorhaben auszuführen und Sebastiano — die Verlobung ist in der Zwischenzeit aufgehoben worden, und der Herr will die Müllerin jetzt wieder für sich allein besitzen — zu erwürgen so wie einst den Wolf, der ihm die Schafe zerriß. Er hebt nach dieser grausen Tat Marta in seinen Armen auf und »hinauf in meine Berge, hinauf zu Luft und Licht und Freiheit! Fort aus dem Tiefland«!

Wir sehen also, der Text steht ganz im Banne des Verismo. Auch im »Tiefland« wird nach Noten die Ehe gebrochen, wird verführt, wird betrogen, wird totgeschlagen. Ähnlichkeiten mit der Handlung der »Cavalleria« werden sich sofort aufdrängen, nur hat letztere den Vorzug, kürzer zu sein. Denn das ist der große Nachteil des sonst wirksamen Lothar'schen Buches, daß es zu lang ist. Das Vorspiel und der erste Akt, in einem Zuge zu spielen, dauern geschlagene anderthalb Stunden. Dramaturgisch unmöglich ist die Erzählung Pedros, wie er den Wolf erlegte (1. Akt.): dramaturgisch überflüssig ist das Gespräch zwischen Sebastiano, Tommaso und dem Knecht Moruccio (1. Akt, 11. Scene), denn das wissen wir alles schon aus dem Vorausgehenden; dramaturgisch überflüssig ist eigentlich der ganze dritte Akt, denn Pedro sollte, sowie er am Schluß des zweiten Aktes erfährt, Sebastiano sei der Räuber seiner ehelichen Ehre, diesem sofort den verdienten Garaus machen. Im übrigen ist die Bühnenwirksamkeit ganz bedeutend, es gibt Szenen, die nervenerschütternd sind, die das Innerste aufwühlen, aber doch keine rechte Freude machen. Hier zeigt sich Lothar als der geschickte Literat, der die aus seinen

früheren Bühnenstücken geschöpften Erfahrungen auch seinem ersten Librettoversuch zugute kommen läßt. Freilich kann er den Stoff nicht musikalischer machen. Das Buch ist unmusikalisch insofern, als es der Musik ganz gut überhaupt entraten könnte und sich, rein dramatisch auf der Bühne ganz vortrefflich ausnehmen würde. Es ist auch deswegen unmusikalisch, weil es der Musik keine eigentlichen Aufgaben stellt, sondern, ohne Rechenschaft darüber, was die Musik hier zu leisten habe, verfaßt zu sein scheint. Lothar lieferte das Textbuch Herrn d'Albert fertig ins Haus, und das kann nie gut sein, denn der Librettist soll die Eigenart seines Komponisten ganz genau kennen und für diese arbeiten.

Die musikalische Behandlung eines so eigenartigen Textbuches war ein so einfaches Problem nicht, und d'Albert löste es derart, daß er sich für diesmal von den Prinzipien des Wagnerschen Musikdramas lossagte; das heißt, er setzte zunächst an die Stelle der Polyphonie die Homophonie. Diese Beschränkung der Ausdrucksmittel kam dem Werke sehr zustatten, denn sollte das polyphone Orchester als ein organischer Faktor alle Vorgänge auf der Bühne, die äußern und insbesondere die innern Geschehnisse begleiten, so würde durch die Länge des Textes ein vierstündiger Opernabend kaum zureichen. Aber still verborgen in dieser Beschränkung liegt auch ein Umstand, der die Lebensfähigkeit unterbinden kann. Infolge der Homophonie steht das Interesse an dem Werk wie ein Koloß auf thönernen Füßen und kann bald zusammenstürzen. Bei polyphon gehaltenen Musikdramen hat der Hörer den Vorteil, daß er bei jeder Reprise Feinheiten entdecken kann: hier eine bisher unbeachtete Stimmführung, da eine melodische Blüte, die sich ihm erst diesmal erschließt, hier huscht eine überraschende Kombination vorbei, da und dort tauchen immer wieder fesselnde Einzelheiten empor. Bei der Homophonie aber muß das Interesse naturgemäß viel früher erlahmen, und nach ein paar Besuchen sagt uns die Oper nichts Neues mehr.

Mit der kontrapunktischen Beschränkung Hand in Hand geht die melodische Einfachheit. Man könnte ruhig d'Alberts Melodik im »Tiefland« die Reduzierung der Melodie auf die einfache Formel nennen. Ganze Strecken lang wird auf demselben Ton rezitiert, dieselbe melodische Phrase wird für die heterogensten Texte benützt. Aber neben dieser Simplicität des Ausdrucks an so vielen Stellen gibt es wieder andere von erhabenem Schwung oder einer Melodiefülle, die der jüngste Jungitaliener aus einem so reichen Born geschöpft hat wie ein gewiegter Altitaliener. Und nun gar die Stimmung! Gerade das einzige, was bei dem Lothar'schen Text zu tun übrig blieb, das Malen der Stimmung, aus der die Szene herauswächst, hat d'Albert in ganz hervorragender Weise getroffen. Seit dem Anfang des dritten Aktes zu Tristan ist die Stimmung der Landschaft nicht wieder so bestimmt und mit so einfachen Mitteln getroffen worden wie im ersten Vorspiel im Tiefland. Auch mit den Motiven oder richtiger mit den Themen hat d'Albert Glück. Am charakteristischesten scheint mir das der Bergheimat und das des Wolfs zu sein. Die Instrumentation ist diesmal im allgemeinen diskret, nur in den Vorspielen erhebt sie sich zu prächtigeren Farbenbildern. Alles in allem genommen, »Tiefland« ist ein hochinteressantes Werk, und wenn man auch nicht auf die daraus resultierende musikalische Ästhetik so ohne weiteres schwören kann, eines bleibt trotz allen zu erhebenden Bedenken aufrecht: Es ist eine in der heutigen Opernliteratur einzigartige Schöpfung, würdig, daß man sie gründlich prüft und aus ihr eine Lehre zieht. Aber

während die einen begeistert rufen werden »Los von Bayreuth«, werden gewiß andere ruhiger, aber desto inniger sich denken: »Hin zu Bayreuth.«

Unser Prager Theater hatte am Abend der Aufführung einen Ehrenabend. Alle Mitwirkenden spannten ihre Kräfte aufs höchste an, und die äußere Signatur des Abends war Sieg auf der ganzen Linie. Aranyi als Pedro, Hunold als Sebastiano und Fräulein Alföldy (Marta), die Hauptdarsteller, boten hervorstechende Leistungen. Nicht zu vergessen das Orchester, das unter Leo Blech sich tadellos hielt. Kurz, was durch die Aufführung für das Werk geschehen konnte, ist auch tatsächlich geschehen. Die anwesenden Autoren wurden am Schluß eines jeden Aktes wiederholt stürmisch gerufen.

Prag. **Ernst Rychnovsky.**

XX Greek music
Aristophanes

The "Birds" of Aristophanes at Cambridge.

Once in three years Cambridge becomes pervaded with a strange excitement which can only be compared with that which prevails at Bayreuth during a Festival. The custom is now fairly well established that once in three years a Greek play is performed in the original Greek by members of the University. The performances usually take place towards the end of November, and throughout the October term Cambridge — that is, the members of the University and those immediately connected with them — can talk and think about little else. And I have compared the prevailing Stimmung to that of Bayreuth (speaking as an English visitor) because it exhibits something of the same self-satisfaction and resentment of outside criticism on the part of the elect, the same hypocritical Schwärmerei and hypercritical pseudo-omniscience of the stratum immediately below, as well as the same — perhaps more — earnest devotion and genuine artistic enthusiasm which give to both institutions their permanent value.

The history of the Cambridge Greek Plays goes back to 1882, when a committee of classical and dramatic enthusiasts, stimulated by the example of Oxford ("Agamemnon" 1880) and Harvard ("Oedipus Tyrannus" 1881), determined to produce the "Ajax" of Sophocles. After some preliminary difficulties, a series of performances was given in November of that year; and the principles on which the representation was based are best given in the words of one of the leading promoters[1]).

"It was obvious that none of these conditions [i. e. those of the ancient Greek theatre] could be fullfilled in a modern theatre; nor did we feel that the performance would gain in dignity if our actors declaimed their lines without gestures, standing at a respectful distance from each other — a method which is, I believe, called plastic, and is supposed to represent ancient custom. We determined therefore, after long deliberation, to treat our first venture, the Ajax, as a modern play. . . . As regards the persons represented, we have always accepted them as creatures of flesh and blood, with the same motives and the same passions as characters in mo-

1) Mr. J. W. Clark. "How a Greek Play is produced" (Cambridge Review, 15 November, 1900).

dern plays. Certain gestures, which the Greeks are known to have used, we adopt; and we do not admit anything violently modern; but with these limitations, we take the plays as they are written, and forget that Dictionaries of Classical Antiquities exist. ... For dress we have always gone to statues or vases, never merely contenting ourselves with the figures given in books."

Since 1882 this has been the regular system, and I venture to think that it is the most artistic that could be devised under the conditions. And what about the music?

"When the Cambridge Greek Play committee entered upon its existence in 1882. to arrange the production of the Ajax of Sophocles, one of the most important points to be settled was the musical treatment of the choruses. Was it to be an archaeological attempt to reproduce a music of which little enough was known and scarcely anything had survived — or an arrangement upon modern lines, with choral and orchestral numbers? The new order, in this as in other details, prevailed over the old, and the musical experiment — for experiment it was, and nothing else — has passed into a tradition, with which are associated three of the best-known [British] composers of to-day. The music has undoubtedly defended some plays of the series from a charge of dullness; it has won for others a more lasting remembrance than they might otherwise have found. Under these conditions the composer upon whom it falls to set the ancient choruses is an interpreter of paramount importance, for to many of the audience his work supplies a link by which alone, or almost alone, they may come at the spirit of the play which they are witnessing[1])."

These extracts sufficiently explain the system, and it may be added that each successive Greek Play has brought with it some increase in modernity. To those who are more in sympathy with the archaeological methods of Bradfield, the Cambridge performances are garish and baroque; those to whom Cambridge appeals are inclined to find Bradfield dull; it is simply a matter of individual temperament. And it must be remembered that the Cambridge audience does not consist exclusively of classical scholars or even of members of the University.

My own recollections do not go back further than the "Iphigenia in Tauris" (1894), so that for previous plays I am dependent on newspaper reports[2]) and the memories of friends. The "Ajax" was mainly notable for the striking performance of the late Mr. J. K. Stephen in the title-part. The incidental music was by Prof. G. A. Macfarren. He was an interesting link with the past, having conducted the first performance of Mendelssohn's "Antigone" at Covent Garden in 1845; but his music was for the most part uninspiring, except for a fine funeral march, in which he obtained an effect of classical colouring with the use of two flutes and a harp. He also made some use of modal harmony, not very successfully. The chorus-singers numbered about a dozen, and their music was mainly in unison. To a student of musical history the whole affair curiously recalls the early Florentine experiments in opera.

A new spirit came in with the "Birds" of Aristophanes in 1883. The music was entrusted to Mr. Hubert Parry, whose impressive setting of Shelley's "Prometheus", given in Cambridge in 1881, had shown his fitness

1) "Greek Play Music" by Mr. H. J. Edwards (Cambridge Review, 15 November, 1900).

2) The "Cambridge Review" naturally supplies the fullest and most sympathetic criticisms.

for the task of setting a Greek Play. The delicate grace of the Hoopoe's song (sung to perfection by Mr. G. J. Maquay), the majestic yet spirited wedding-march and the unceasing flow of melody, combined with the most exquisite comic spirit, caused the "Birds" to be as epoch-making in its way as the operas of Monteverdi in theirs. The chorus was increased to eighteen, which made four-part harmony practicable (although most of the music is in unison or two parts) — of course for male voices only — and a slight increase was made in the orchestra.

Prof. Stanford (who had conducted the music to the previous plays) set the "Eumenides" in 1885 — by common consent one of the most impressive performances of the whole series — and the "Oedipus Tyrannus" in 1887, augmenting the orchestra to the proportions of the Siegfried-Idyll-band, with the addition of harp, drums and bass clarinet (in the "Oedipus" a cor anglais). Mr. Charles Wood's music to the "Ion" (1890) though written at very short notice was "undoubtedly the most successful part of the representation"[1]). It had a special interest for the musician in making large use of Melodram. The chorus of women was for obvious reasons changed to a chorus of men, and in the "Iphigenia in Tauris" (1894 — by the same composer — a masterpiece of orchestration) the choruses were regarded frankly as entr'actes, the spoken words of the leader being assigned to a temple maiden. The "Iphigenia" was the last of the plays to be given in the old theatre, which, inadequate as it was to modern requirements, had special advantages for Greek Plays, in that it was possible to reconstruct something like the ancient Greek orchestra for the chorus. The New Theatre built in 1895 on the most modern lines presented difficulties at this point. They were evaded in the "Wasps" (1897; music by Mr. T. T. Noble) by allowing the chorus to occupy the stage as in modern opera; but what was admirable in comedy was not suited to tragedy, and for the "Agamemnon" (1900) a platform on a lower level was built over the space usually occupied by the instrumentalists. The result was far from satisfactory; the platform was rectangular and so narrow as to hamper seriously the movements of the chorus, and the double row of footlights made a very unpleasant effect[2]).

The "Agamemnon" (music by Sir Hubert Parry) achieved an artistic triumph which far surpassed all previous efforts. Those who are familiar with modern German revivals and operas on the lines of Greek tragedy, can hardly imagine it possible to present the "Agamemnon" impressively under the conditions which limit the Cambridge Committee. Only that marvellous enthusiasm which only a great masterpiece can evoke could make it possible to produce the tragedy in the original Greek with a company consisting entirely of amateurs, from the stage-managers, official, semi-official and unofficial, to the humblest supers, in a decidedly small theatre, the very up-to-dateness of which was rather a hindrance to the realization of a classic atmosphere. And few composers would care to set choruses of such gigantic length for a body of eighteen amateur singers, mostly with voices only par-

---

1) Cambridge Review.

2) Failing a Greek theatre, the ideal would, I think, be the principle of Herr Lautenschläger's Shakespeare-Bühne at Munich; but the Cambridge stage is hardly large enough for this.

tially developed, and an orchestra of twenty-six players[1]. The difficulties of the singers can only be compared to those of "Die Meistersinger", and I have no hesitation in saying that any continental opera-house might have been proud to offer its audience such chorus-singing and acting as was heard and seen (thanks to the untiring energies of Dr. Wood and Mr. Edwards) at the Cambridge "Agamemnon".

After the extracts which I have quoted from the "Cambridge Review" I need not apologize for comparing the Greek Plays to operas; and I think that the Committee would do well to go still further in the operatic direction. It is of course useless to suggest anything that would involve heavier expenses, and considering the limited means their results are indeed wonderful. But considering that probably not ten per cent of the audience are able to enter into the details of the play with that intimate appreciation which they would bring to a play in English, it seems advisable to make a larger use of incidental music, and particularly of Melodram. Neither in the "Ion" nor in the "Agamemnon" was the Melodram altogether successful, simply because the actors had not had sufficient experience of it; but in each play at least one actor showed that by taking pains it was possible to realize the composer's intentions, and it then became most moving and impressive. For the performance this year (24th &c. November, 1903) Sir Hubert Parry has re-orchestrated the music for the same band as was employed in the Agamemnon. His increased resources have enabled him to insert many humorous touches such as bird-cries on wind-instruments, as well as greatly to improve the texture of the score. But his most important addition is a well-developed accompaniment to the Parabasis. In this new movement, which is of a considerable length, it is impossible not to note the change which has taken place in the composer's style during the last twenty years; one inevitably recalls the two versions of Tannhäuser. It would have been worth while to rewrite the two incidental choruses which suffered severely by comparison with the impressive additions. The Parabasis was partly sung, partly declaimed by the Owl (Mr. Carey), and was without doubt the most remarkable feature of the whole play. Mr. Carey is not only a good singer but has a speaking voice of wide range and singular beauty. A first-rate musician and a good classical scholar, he gave a very dramatic recital of his lines to a most complicated musical accompaniment with the appearance of perfect ease and entire absence of effort. The main burden of the play falls on Peithetairos who was well represented by Mr. Sheppard, while Mr. Richmond was a very adequate Euelpides; both, by the way, showed themselves quite at home in declamation to music. The song of the Hoopoe was sung with great finish by Mr. Eisdell, and the multitudinous small parts were all played with great spirit; the ridiculous poet and flute-player being made still more ridiculous by their playing in the Lydian (Greek Hypolydian) mode.

From a spectacular point of view the "Birds" may certainly be considered one of the most picturesque productions that Cambridge has seen.

---

1) The band consisted of 1 flute, 1 oboe, 2 clarinets, 2 bassoons, 2 horns, 1 trumpet, 1 pair of drums, 1 harp, 4 first violins, 4 seconds, 2 violas, 3 violoncellos, and 2 double-basses. These were all first-rate professional players. The size of the band is of course limited by the means at the disposal of the Committee.

The rocky landscape of the first act was as beautiful a stage picture as could be desired, and the simple cloud scenery of the other two made an effective background to the gay costumes of the chorus. The dresses of the birds combined ingenuity, beauty and the strictest ornithological accuracy. The actors wore carefully modelled birds' heads and necks, the lower parts of their own faces showing below the beak, while their arms were concealed in long wings of painted canvas. The plumage of the body and tail was conventionally represented by a tunic and short skirt of the appropriate colour. Their singing, though not quite up to that of the Agamemnon chorus, was nevertheless very good. The first and last performances were conducted by the composer, the others by Dr. Charles Wood, who also trained the chorus.

For comparisons with the performance of 1883 I can depend only on the recollections of others. It was said that the dances of the chorus were more graceful on that occasion; but the general impression seemed to be that the performance as a whole had gained considerably in ease and spontaneity by the gradual development of a Greek Play tradition built on the experience of twenty years.

Cambridge. **Edward J. Dent.**

Musik in Berlin.

Eine wahre Hochflut von musikalischen Ereignissen ist über uns hereingebrochen. Das außerordentlich große Angebot entspricht indessen keineswegs einer ebenso starken Nachfrage. Betrübend ist es, selbst die zahlreiche Beteiligung bei manchen Veranstaltungen eher auf irgend einen äußeren, Aufsehen erregenden Umstand, als auf ein wirklich vorhandenes Kunstinteresse zurückführen zu müssen. Ein schlagendes Beispiel in dieser Hinsicht liefert das Auftreten des zehnjährigen Franz von Vecsey. Es ist offenbar, daß die Begabung dieses Knaben für das Geigenspiel aus aller bisher gekannten Erscheinung heraustritt. Nicht allein technisch leistet er annähernd das, was man heutzutage von einem Virtuosen verlangt, sondern der seelenvolle Ton und das ausdrucksvolle Spiel, das von einer Dressur nichts merken läßt, weisen auch auf ein schon ziemlich hochentwickeltes künstlerisches Empfinden hin. Es ist daher nicht merkwürdig, daß man sich in weitesten Kreisen für den jungen Künstler interessiert, dem selbst durch Joachim eine außerordentliche Auszeichnung zuteil wurde. Sieben Konzerte hat der kleine Vecsey innerhalb ganz kurzer Zeit in den größten zur Verfügung stehenden Sälen gegeben, und diese waren jedesmal schon im voraus ausverkauft. Es dürfte sich wohl kaum jemand entsinnen können, daß je einem Künstler hier ein solcher Erfolg beschieden gewesen wäre. Die außerordentliche Beteiligung wäre ein erfreuliches Zeichen, wenn nicht andererseits einige ernste Bedenken daraus erwüchsen, daß sich in den Konzerten recht bedeutender Künstler auffallende Leere bemerkbar gemacht hätte. Die gleiche Beobachtung veranlaßte Herrn Prof. Dessoir zu einigen Ausführungen im »Tag«. Auf einen Einwand erwiderte er unter anderem Folgendes: »Ich wollte das Kunstverständnis derjenigen kennzeichnen, die eine zeitlang den Knaben ansehen und dann die Augen schließen, um den Gegensatz gierig auszukosten oder solchen, die — wie ich weiß — kein Konzert versäumt und immer wieder dieselben Stücke sich angehört haben, obgleich sie sonst selten genug in den

Musiksälen anzutreffen sind. ... andererseits berechtigen mich meine Wahrnehmungen doch auch zu der Ansicht, daß die unermüdlichen und bedenkenfreien Bewunderer sich als ‚Kunstfreunde‘ aufspielen.« In einem Punkte, in dem Dessoir wohl zu weite Konsequenzen gezogen haben dürfte, kann ich ihm nicht zustimmen, wenn er nämlich behauptet, daß durch das Auftreten Vecsey's andere Künstler wirtschaftlich geschädigt würden. Wenn dies auch bis zu einem gewissen Grade zutreffen mag, so ist es doch kaum erwähnenswert, da weit schlimmere Mißverhältnisse in der pekuniären Bewertung künstlerischer Leistungen und solcher Darbietungen und Erzeugnisse von zweifelhaftester Natur allenthalben herrschen. Hieran schuld ist im letzten Grunde der auf sehr niederer Stufe stehende Geschmack der Masse, der durch geschäftskundige Spekulanten ausgebeutet und nur noch mehr verdorben wird. Das sind alles zu bekannte Tatsachen, als daß sie bei dieser Gelegenheit erörtert zu werden brauchten. Das einzige, was Vecsey schädigen könnte, das wäre das Ansehn, das Kunst und Künstler bei den Leuten bisher genossen hat, die nicht feinsinnig genug sind, um den Wert des vollendet Künstlerischen würdigen zu können und sich mit einem Surrogat begnügen. Und das fällt nicht allzuschwer in die Wagschale, obgleich die Zahl der Genannten eine recht große zu sein scheint.

Im zweiten Philharmonischen Konzert gelangte die IX. unvollendete Symphonie von Bruckner zum ersten Male zur Aufführung. Sie ist gelegentlich der Uraufführung in Wien in einem vorjährigen Hefte ziemlich eingehend besprochen worden. In den Stimmen der Presse macht sich hier allenthalben guter Wille und ernstliches Bemühen geltend, dem Werke, auf dessen Schönheit gebührend hingewiesen wird, gerecht zu werden, was dem Komponisten zu Lebzeiten versagt geblieben. Wie verlautet, soll Nikisch beabsichtigen, die Symphonie in dieser Saison nochmals zur Aufführung zu bringen, was höchst verdienstvoll sein und zur Klärung des Urteils sicherlich beitragen würde. Der Solist des Abends war Fritz Kreisler. Als er vor einigen Jahren, da er hier noch ziemlich unbekannt war, zum ersten Male gleich in einem großen Philharmonischen Konzert auftauchte, war man hier einigermaßen verwundert. Er spielte das Mendelssohn-Konzert, das nach seiner technischen Seite hin nur eine Bagatelle für ihn zu sein schien. Leider beschränkte sich aber seine Geringschätzung nicht allein auf die technischen Schwierigkeiten, so daß sein Spiel keineswegs einwandsfrei zu nennen war, worauf ihn die Kritik in liebevollster Fürsorge aufmerksam machte. Inzwischen hat Kreisler die Virtuosen-Allüren einigermaßen abgelegt und bewies durch seine Auffassung des D-dur-Konzertes von Brahms, daß er zu einem ernststrebenden Künstler herangereift ist. Vervollständigt wurde das Programm durch Cherubini's »Wasserträger«-Ouvertüre und die »Abschieds-Symphonie« von Haydn.

Das dritte Philharmonische Konzert brachte die hier zum ersten Male gehörte dritte Symphonie von Tschaikowsky. Auf die Form des Werkes wäre die Bezeichnung Suite eher anwendbar gewesen. Hinsichtlich seines künstlerischen Wertes steht es hinter den Symphonien Nr. 4, 5, 6 bedeutend zurück, und nicht gerade die guten Eigenschaften sind es, an denen man den Erschaffer der »Pathétique« erkennt. Das Publikum verhielt sich ziemlich ablehnend, was von den Verächtern der Tschaikowskyschen Musik sicherlich mit Genugtuung begrüßt worden sein dürfte. Vielleicht auch wähnen sie die Verwirklichung ihres Wunsches näher gerückt, daß der »Tschaikowsky-Rummel« allmählich, aber sicher seinem Ende entgegen gehen möchte. Diese Hoffnung dürfte indessen verfrüht sein, denn es bedürfte nur einer Aufführung einer der oben genannten Symphonien, um die Wogen der Begeisterung wieder überschäumen zu lassen. Den Tschaikowsky-Verehrern mag es immerhin zum Troste gereichen, daß ihre »dilettantenhafte« Neigung von bedeutenden Musikern, darunter keinem Geringeren als auch einst Hans von Bülow geteilt wurde. Alle diejenigen, welche sich für den großen russischen Komponisten, dessen Schaffen ein so ungleichwertes gewesen ist, interessieren und sich gern ein eigenes Urteil über ihn bilden möchten, werden für die vermittelte Bekanntschaft Nikisch sicherlich dankbar sein, der sich des Werkes mit großer Liebe angenommen hatte, was umso mehr anzuerkennen ist, als er sich im voraus gesagt haben dürfte, daß damit kaum Lorbeeren zu erringen

sein würden. Edward Grieg zu Ehren, dessen 60. Geburtstag in dieses Jahr fiel, wurde dessen erste »Peer Gynt«-Suite aufgeführt. Im dritten Teil erwies sich Anitra als ein etwas zu geziertes Dämchen; der vierte mußte wiederholt werden. Edith Walker sang mit mehr Temperament und Leidenschaft, als Innerlichkeit, die Ozean-Arie aus »Oberon« und die Arie der Eboli aus »Don Carlos« von Verdi und entfesselte damit einen Beifallssturm. Eingeleitet wurde das Konzert durch Gluck's Ouvertüre zu »Alceste« mit dem von Weingartner mit Geschick und Geschmack hinzukomponierten Schluß.

Auch das dritte Konzert der Königlichen Kapelle unter Weingartner hatte eine Novität aufzuweisen: Zwei Vorspiele zu Ibsen's »Das Fest auf Solhaug« von Hans Pfitzner. Die zarten, sehnsuchtsvollen Stimmungen sind sehr treffend durch die Musik versinnlicht, während von aufwallender Leidenschaft und Ringen weniger zu verspüren ist. Einige recht graziöse Tanz-Rhythmen zeichnen den zweiten Teil aus. In beiden ist die Instrumentation geschmackvoll. Das Werk, das aus früher Jugend des Komponisten stammen soll, weist entschieden auf Begabung hin, auf die man größere Hoffnungen hätte setzen können, als bisher in Erfüllung gegangen sind. In vollendeter Meisterschaft zeigte sich Weingartner als Interpret der zweiten Symphonie von Beethoven und der zu Dante's »Divina Commedia« von Liszt.

Busoni setzt in diesem Winter seine im vorigen Jahre begonnenen Orchester-Konzerte fort, in denen er neue, selten gespielte Werke zur Aufführung gelangen lassen will. Im vorigen Hefte wurde bereits gesagt, daß eine solche Absicht wohl löblich wäre, und man möchte geneigt sein, das Unternehmen als Ersatz für die ausfallenden Strauß-Konzerte willkommen zu heißen. Inzwischen dürfte sich Busoni in die Tätigkeit des Dirigierens, die ihm nun nicht mehr ganz neu ist, hineinfinden. Von den neuen Werken, die er uns in seinem ersten Konzerte bescherte, bedeutet wohl keins eine »Entdeckung«. Einige Begabung verriet immerhin der Däne Carl Nielson, der in seinem aus vier Sätzen bestehenden Werke, das er übrigens selbst dirigierte, versucht, die vier Temperamente zu schildern. Der erste Satz, Allegro colerico, scheint am besten gelungen zu sein, während der zweite, Allegro comodore flemmatico, ein ganz charakteristisches Thema enthält, aber bald abfällt. Das melancholische Temperament wird durch einen langsamen Satz wiedergegeben. Da es hier, wo man zeigen muß, ob man imstande ist, eine Melodie zu schreiben, an glücklicher Erfindung gebricht, so scheint es die »Melancholie des eigenen Unvermögens« zu sein, die er besingt. Möge Busoni bei der Auswahl der Werke zum zweiten Konzert von einem glücklicheren Stern geleitet werden.

Im ersten Konzert der Wagner-Vereine wirkten unter der Leitung von Dr. Muck neben dem Philharmonischen Orchester wie gewöhnlich der Lehrerinnen-Gesangverein und außerdem noch ein Teil der Berliner Liedertafel mit. Das Programm war ein außerordentlich reichhaltiges; auf ihm war zu lesen: Kaisermarsch und Gralsfeier aus dem ersten Akt des Parsifal von Wagner, zwei Episoden aus Lenau's Faust: »Nächtlicher Zug« und »Tanz in der Dorfschänke« von Liszt und Symphonie »Harold in Italien« von Berlioz. — Unter der Leitung des genannten Dirigenten wurden am Bußtag im Königlichen Opernhause das »Deutsche Requiem« von Brahms und in vollendeter Weise Parsifal-Vorspiel und Abendmahlsszene aufgeführt.

Konzerte größerer Chöre haben sehr zahlreich stattgefunden. Die Aufführung des Mendelssohn'schen Oratoriums »Paulus« durch den Stern'schen Gesangverein nahm dank der vorzüglichen Direktion des Herrn Prof. Gernsheim einen glänzenden Verlauf, wozu aber auch das prächtige Stimmenmaterial, über das der Verein verfügt, nicht in letzter Linie beitrug. Die Stimme der Solistin Frau Marie Plank-Peters ließ jede Wärme vermissen, während die Solisten Raimund von zur Mühlen und Joh. Meschaert ihrer Aufgabe wohl gerecht wurden. Der Berliner Lehrer-Gesangverein trug in einem Konzert die beim Gesangswettstreit in Frankfurt am Main gesungenen Preischöre unter heller Begeisterung der Zuhörer vor. Die Zahl bedeutender, leistungsfähiger Gesangvereine nebst den Kirchenchören ist in Berlin eine sehr ansehnliche, von denen schon die meisten ihr erstes Konzert gegeben haben.

Konnte bei der vorigen Besprechung auf zwei neue Orchesterwerke hingewiesen

werden, die sich über die Mittelmäßigkeit erheben, so ist diesmal von zwei neuen Kammermusikwerken zu berichten, deren eines das Böhmische Streichquartett zu Gehör brachte. Der Komponist des Quartetts (E-moll) ist Ewald Straeser. Da ich es leider nicht hören konnte, muß ich mich auf die Mitteilung beschränken, daß die Ansichten vorderhand noch geteilt waren. Außerdem wurde von den »Böhmen« unter Mitwirkung von Frau Th. Carreño das A-moll-Klavier-Trio von Tschaikowsky gespielt. Auch dieses Werk enthält wie die erwähnte Symphonie sehr viel Ungleichwertes, einerseits Stellen von vollendeter Schönheit, andererseits aber Trivialitäten, die teils wie Reminiszenzen aus sekt-fröhlich durchschwärmten Nächten, teils wie starke Konzessionen an den derben Geschmack von Kosaken-Generälen anmuten. Frau Carreño ergriff die Gelegenheit, ihre männlichen Kräfte an dem Werke auszulassen, mit beiden Händen, so daß man mitunter hätte meinen können, es wären deren mehr als zwei an der Arbeit gewesen. Den Beschluß des Konzertes machte Beethoven's B-dur-Quartett. Selbst die griesgrämigsten Kritiker wurden hier zu fröhlich genießenden und legten, Beifall spendend, ihre zur Natur gewordene Reserviertheit ab. Was auch Lobenswertes über die Ausführungen gesagt werden könnte, so dürfte es kaum noch dazu beitragen, den vorzüglichen Ruf der »Böhmen« zu erhöhen, da er allerorten schon zu fest begründet ist. Das Hauptverdienst des Waldemar Meyer-Quartetts besteht darin, daß es selten aufgeführte Werke unter Zuziehung vorzüglicher Kräfte zu Gehör bringt, die freilich den Hauptanteil am guten Gelingen für sich in Anspruch nehmen können. Beim zweiten Konzert war es vor allem der Königliche Kammermusiker und Lehrer an der Königlichen Hochschule Herr H. Rüdel (Waldhorn), der sich im Trio Es-dur von Brahms für Klavier, Violine und Waldhorn, am meisten auszeichnete. Die zweite Novität auf dem Gebiete der Kammermusik brachte das Quartett der Vereinigung Dessau und Genossen. Der Komponist des neuen Klavier-Quartetts, Paul Scheinpflug, besitzt bedeutendes Talent. Aus dem Werke spricht ein Künstler zu uns, der etwas Eigenes einzusetzen hat, der also nicht nur komponiert, weil er sich das Handwerksmäßige angeeignet hat. Wenn der Kammerstil nicht in allem gewahrt ist, und manche Stellen einen orchestralen Charakter annehmen, so mag man dies seinem jugendlichen Temperament, das uns aber mitzureißen imstande ist, zugute halten. Desgleichen wird man auch verzeihen, daß bei dem Reichtum seiner Gedanken, die ihm mühelos zuzufließen scheinen, hier und da einiges mit unterläuft, was vielleicht bei allzu kritischer Abwägung als zu leicht befunden werden könnte. Einige etwas gesucht klingende Harmonien machen eher den Eindruck, als ob sie ergrübelt wären; indeß ist der auf die Gesamtheit des Werkes bezügliche ein außerordentlich günstiger. Den Klavier-Part führte Herr Prof. Ed. Reuß aus Dresden in vortrefflicher Weise aus. Für die Vermittelung der Bekanntschaft und die vorzügliche Wiedergabe des Werkes muß man den ausführenden Herren dankbar sein. Mit dem letzthin stattgefundenen Abonnements-Konzert von Florian Zajic und Heinrich Grünfeld wurde das 25jährige Bestehen dieser Konzerte gefeiert. Für ihren Mitbegründer, Herrn Grünfeld, wurde der Abend zu einem wahren Triumph. Aus der großen Zahl der stattgefundenen Kammermusik-Konzerte erwähne ich noch die Vereinigungen Schnabel, Wittenberg, Hekking — Schumann, Halir, Dechert — das Prager Streichquartett, das Holländische und das Frankfurter Trio. Einen unbestrittenen Erfolg erzielte ein von der Pianistin Florence Bassermann unter Mitwirkung von Joachim veranstalteter Kammermusikabend, der Brahms gewidmet war.

An dieser Stelle muß noch das Steindel-Quartett erwähnt werden. Es besteht aus den drei im Alter von 8—12 Jahren stehenden Brüdern Steindel und ihrem Viola spielenden Vater. Die Leistungen der Kleinen beweisen eine außergewöhnliche Begabung, und der Umstand, daß diese Brüder sind, macht die Erscheinung noch auffälliger. Immerhin wäre zu wünschen gewesen, daß man solche Werke hätte zum Vortrag gelangen lassen, die dem Bereiche eines kindlichen Fassungsvermögens näher liegen, als eine Sonate von Beethoven und ein Quartett von Brahms. Mit dem Moment, wo man in künstlerischen Dingen Konzessionen machen muß, hören diese eben auf künstlerisch zu sein. Dergleichen Aussetzungen waren an dem Programm des kleinen Vecsey wenigstens nicht zu machen. Außerdem verdiente gerügt zu werden,

daß dem der Steindels eine seitenlange Abhandlung von Presse-Stimmen angehängt war. Als eine Empfehlung hätte man sie wohl kaum ansehen können, da sie von Überschwänglichkeit trieften und somit ein gar zu beredtes Zeugnis davon ablegten, welch blühender Dilettantismus nicht allein in den Zeitungsbureaus der kleinen Städte zu Hause ist. Sollte man die Neuerung, von der man kaum wünschen möchte, daß sie Nachahmung fände, auch dem jugendlichen Alter der Knaben zugute halten? Zu den bereits geäußerten Bedenken, die dem Konzertieren im Kindesalter entgegenstehen, kommen noch einige andere hinzu, die sich unabweisbar allen denen aufdrängen, welchen die Pflege eines jugendlichen Talentes am meisten am Herzen liegt. So reich das Dasein des reproduzierenden Musikers, dessen künstlerisches Fühlen am unmittelbarsten in die Seelen der Zuhörer hinüberströmt, an lichten Momenten sein mag, so ist es doch keineswegs auf Rosen gebettet. Ein Talent sollte man erst heranreifen lassen, ehe es den Aufregungen und Strapazen eines konzertierenden Lebens ausgesetzt würde.

Die Zahl der Solisten-Konzerte war eine über alle Maßen große, daß nur einige der bedeutendsten Künstler erwähnt werden können: Petschnikoff, Fl. Zajic, Arthur Hartmann (ein junger sehr talentierter Geiger), Fr. Lamond, Waldemar Lütschg, Sandra Droucker, die beide ihrem guten Ruf alle Ehre machten, Jolanda Mérö, ein junges pianistisches Talent, Dr. Neitzel, Dr. Wüllner, Lilli Lehmann, Agnes Stavenhagen und Iduna Walther-Choinanus (Duette), Julia Culp, A. von Eweyk, Susanne Dessoir.

Einer recht merkwürdigen Aufführung muß noch gedacht werden, die sich schwerlich einer bestimmten Gattung einordnen läßt, was aber gerade in der Absicht der Veranstalter gelegen zu haben schien, die in nicht eben übermäßiger Bescheidenheit die Veranstaltung »Elite-Konzert« getauft hatten. Sollte diese Bezeichnung etwa durch die Mitwirkung des Streichorchesters der Berliner Tonkünstlerinnen gerechtfertigt werden? Damenkapellen pflegen sich selbst derartige Epitheta mitunter beizulegen, aber bei solchen, die in der Philharmonie konzertieren, dürfte es wohl neu sein. Die Einmütigkeit, mit der sich die »Tonkünstlerinnen« ihrem Dirigenten unterordneten, ist immerhin der Anerkennung wert. Von einigen Größen unserer Bühnen wurde gesungen, rezitiert, wiedergesungen und dazwischen gespielt. Ganz ebenso ging es zu, wie bei musikalisch-deklamatorischen Abendunterhaltungen, die in den fern ab von Berlin gelegenen Städtchen X. von »kunstverständigen« Honoratioren arrangiert zu werden pflegen. Sollte die Bezeichnung »Elite« aber nur der Reklame gedient haben, so müßte sie als eine außerordentlich sinnreiche angesehen werden, denn die Philharmonie war ausverkauft. Hiermit war denn auch sicherlich der Hauptzweck der Veranstalter erreicht, die somit sehr reichlich auf ihre Kosten gekommen sind. Vielleicht mag dies auch bei einem Teil der Zuhörer der Fall sein, die in den Konzertsälen am meisten vom »Interesse am Menschen« beseelt sind, wie ihre »psychologischen Studien« mit den Operngläsern beweisen, und die Musik als eine »quantité négligeable« mit in den Kauf nehmen.

Wo die Kunst außer ihr liegenden Zwecken zur Hülle dienen muß, wird sie gar leicht zur Karikatur; einen um so weihevolleren Eindruck bekommen wir von ihr dort, wo sie uns in selbstlosester Weise geboten wird. Da die Werke der Tonkunst keinerlei Gegenständlichkeit in dem Sinne besitzen, wie es bei denen der bildenden Künste der Fall ist, ihr Genuß, an dem zu gleicher Zeit Hunderte teilhaben können, in keinerlei Weise an ihren Besitz geknüpft ist, so wäre die Musik wie kaum irgend eine Kunst geschaffen, im edelsten Sinne Allgemeingut der Menschheit zu werden. Daß sie es bereits wäre, kann freilich nicht behauptet werden. Den weniger Bemittelten, zu denen doch der weitaus größte Teil des Volkes gehört, ist der Zutritt zu den Tempeln der Kunst durch die teuren Eintrittspreise sehr erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht. In den letzten Jahren ist in dieser Hinsicht manches geschehen; die Zahl der sogenannten populären Veranstaltungen hat zugenommen, die aber in den meisten Fällen nicht ganz dem entsprechen, was man unter ihrer Bezeichnung wohl verstehen könnte. Fast die einzige Gelegenheit, die sich auch den gänzlich Unbemittelten bietet, eines musikalischen Kunstgenusses teilhaftig zu werden, sind die von einer ganzen Anzahl von Kirchen veranstalteten Konzerte, die sich bei freiem Eintritt einer sehr zahlreichen, aus allen Schichten der Bevölkerung sich zusammensetzenden

Beteiligung zu erfreuen haben. Von einer unlängst hier stattgefundenen Aufführung in der Luther-Kirche wird sehr Löbliches berichtet. Die Mitwirkenden waren: Frau Elsa Schmidt, die ihre Gesangeskunst in den Dienst einer guten Sache gestellt hatte, J. Ruthström, ein würdiger Schüler Joachim's und H. Lindequist, Dom-Organist zu Visby in Gothland, der in meisterhafter Weise die imposante Fantasie und Fuge über B-A-C-H von Max Reger vortrug. Der Gedanke, ein Kulturwerk auszuführen, mag für die Organisten der Kirchen der Lohn ihrer segensreichen Wirksamkeit sein.

Berlin. **Fritz Munk.**

Musikberichte.

Referenten: V. Andreae, W. Behrend, Geo. Beckett, A. Chybiński, F. Götsinger, E. Istel, Alf. Kalisch, A. Mayer-Reinach, A. Neißer, O. Neitzel, F. Pfohl, H. Pohl, J.-G. Prod'homme, C. Prost, E. Reuß, E. Rychnovsky, A. Schering, Fr. Stein, A. Thürlings, P. Werner.

Basel. Die drei ersten Sinfoniekonzerte haben unter Hermann Suter's energischer Leitung die Saison mit großem Erfolg eingeleitet. Im ersten Abend sprach ausschließlich Beethoven sein gewaltiges Wort (Eroica, Egmont-Ouverture), wobei Halir das Violinkonzert spielte. Das zweite Konzert trug gemischtes Programm. Liszt's Prometheus, der zum ersten Mal aufgeführt wurde, ließ gleichgiltig, man vermißte prometheischen Geist und eine aus tieferen Quellen strömende Erfindung. Nicht viel besser wurde die »Sinfonie sur un chant montagnard« von Vincent d'Indy aufgenommen, ein prätentiöses, fälschlich als Sinfonie getauftes Orchesterstück in Suitenstil mit obligatem, wenig interessant behandeltem Klavier (Lucien Wurmser aus Paris). Schubert's H-moll-Sinfonie und die Ouverture zur Zauberflöte ersetzten dann das Manco an musikalischer Nahrung. Äußerst glänzend verlief das dritte Konzert. Es wurde eröffnet durch die Es-dur-Sinfonie Schumann's und abgeschlossen mit dem Vorspiel und Isoldens Liebestod aus Tristan, einer ausgezeichneten Leistung des Orchesters wie der Solistin (Frau Hensel-Schweitzer vom Frankfurter Opernhaus). Dazwischen spielte Anna Hegner zum ersten Mal öffentlich das ungarische Violinkonzert von Joachim mit ungeheurem Erfolge. Sie hat sich durch die in allen Teilen technisch gereifte Wiedergabe des schwierigen Werkes und die volle geistige Beherrschung desselben unter die ersten ihres Faches gestellt. Joachim selbst hatte sich vorher mit schmeichelhaftem Lob über ihr Probespiel geäußert und ihr damit die beste Beglaubigung mit auf den Weg gegeben. — Im Benefizkonzert für die Orchesterkasse hörten wir ein vom Autor dirigiertes tragisches Tongedicht von Walter Lampe, eine tüchtige, ernste Arbeit modernen Stils, die aber ungewöhnliche Faktoren nicht aufzuweisen hat. — In den Kammermusik-Abenden der Musikgesellschaft wirkte Halir mit beim B-dur-Streichsextett von Brahms, in einem Beethovenschen Quartett und im Doppelviolinkonzert von Bach. Die zweite Soiree brachte das interessante Gastspiel von Marie Geselschap, einer hochgebildeten Pianistin, die sowohl im Solospiel wie im Ensemble (Quartett von Saint-Saëns) begründetes Aufsehen erregte. — Aus der Menge der übrigen Konzerte sei nur noch erwähnt der Klavierabend von Ernst Schelling, der besonders als Techniker und daneben als feinfühliger Chopin-Spieler Bewunderung hervorgerufen hat. F. G.

Berlin. Oper. Unser Königliches Opernhaus, das sich erst in der kommenden Woche zu der ersten Première des Winters, Massenet's »Manon« rüstet, hat in diesem Monat kaum etwas gebracht, was aus dem Rahmen des gewohnten Spielplans heraustrat. Höchstens wäre das Wiederauftreten von Fräulein Farrar und das Gastspiel des

Herrn Naval zu erwähnen. Dagegen erregte recht unliebsames Aufsehen die von der Oper ausgehende Nachricht, Kapellmeister Schlar-Wiesbaden solle dauernd hierher kommen und Richard Strauß habe infolgedessen um seine Entlassung gebeten. Beide Meldungen erwiesen sich zur Beruhigung des kunstliebenden Berliner Publikums glücklicherweise als falsch. — In der Oper des Westens wird leider noch ebenso mittelmäßig weitergespielt, wie seit Beginn der Saison; Bis jetzt ist von den Versprechungen des Herrn Prasch auch noch gar nichts in Erfüllung gegangen. A. M-R.

Bern. Unsere Konzerte schreiten von Provisorium zu Provisorium. Letztes Jahr in einen weiten, schmucklosen Kirchenraum, aber mit schöner Akustik verbannt, konnte das Orchester sich jetzt auf der Bühne unseres neuen, schmucken Theaters, die in die Dekoration eines Rococco-Festsaales gekleidet war, präsentieren. Doch schon das erste Abonnementskonzert (27. Oktober) deckte namhafte akustische Mängel auf, die später durch Umänderungen in der Stellung des Bläserchors teilweise ausgeglichen wurden. Immer noch bleibt aber der Klang je nach dem Platz, den man in dem für seine Höhe etwas kurz gehaltenen Zuschauerraume einnimmt, mehr oder weniger grell und uneinheitlich. Schade, daß gerade Beethoven's duftige siebente Symphonie darunter leiden mußte; bei einer Wiederholung in einem »Vokalkonzert« in der französischen Kirche klang sie wirklich herrlich: doch ging auch hier der letzte Satz infolge des rasenden Tempos leider ganz verloren. Der Violinist Lucien Capet aus Paris erwies sich in dem Gernsheim'schen Konzert als ein gediegener Künstler. Ein kleiner Chor und zwei einheimische Solisten trugen ein neues Werkchen unseres Kapellmeisters Dr. Carl Munzinger »Natur und Mensch« mit vielem Beifalle vor. Das zweite Konzert (17. November) war ganz dem Genius Robert Schumann's gewidmet, dessen B-dur Symphonie, Klavierkonzert op. 54 und Manfred-Ouvertüre vortrefflich wiedergegeben wurden. Im Konzert debütierte mit Glück der neue Klavierlehrer unserer Musikschule, Herr Fritz Brun, der auch die Sängerin Fräulein Helene Staegemann aus Leipzig, zwar noch etwas schüchtern, begleitete. Die hochbegabte Künstlerin rechtfertigte ihren Ruf durch die geschickte Auswahl aus Schumann's Liederschätzen, durch schöne, mit der Stimme haushaltende Tongebung, durch klare Aussprache, durch abgerundeten Vortrag. — Ein Sonderkonzert veranstaltete am 10. November die Pianistin Frau Kleeberg, die mit entzückender Klarheit meist Stücke französischer Schule vortrug; eine junge Sopransängerin, Fräulein Renée Ardonin aus Paris, die sich in Bern als Gesanglehrerin soll niederlassen wollen, erwies in fast ausschließlich französischen Vorträgen vorzügliche Schulung auf dem ihr zugänglichen beschränkten Gebiete. — Das neue Stadttheater, ein behaglicher praktisch eingerichteter und im Raum und Dekoration auf und vor der Bühne ziemlich reich ausgestatteter, 900 bis 1000 Zuhörer fassender Bau, eröffnete seine Hallen am 25. September mit dem Tannhäuser. Der etwas gewagte Schritt gelang, und die wiederholten Aufführungen dieser Oper, an die sich Fidelio, die Zauberflöte und einige kleinere Spielopern anschlossen, zeigten in erfreulicher Weise, daß die Direktion und Regie (Herr Direktor Kiedaisch) ihr Ziel fest ins Auge gefaßt hat und über die geistigen Mittel zu sachgemäßer Durchführung verfügt. Wenn ein Werk, wie die Zauberflöte, die innerhalb acht Tage dreimal bei vollem Hause gegeben wurde, in allen Hauptrollen durchweg befriedigende, zum Teil hervorragende Darsteller aufwies, so zeugt diese Tatsache allein schon für das außerordentliche Geschick der Direktion eine für die Verhältnisse einer mittleren Stadt, die sich des Theaterbesuchs fast entwöhnt hatte, sehr reiche Vereinigung von Opernkräften zusammenzubringen.

A. Th.

Birmingham. — The Birmingham Festival dates from 1768, and is now one of the most important of British musical institutions. This year it entered on a new phase. First the chorus was completely reorganized (with admirable results) by R. H. Wilson of Manchester, the new chorus master. Secondly Richter for the first time brought his Hallé band from Manchester to Birmingham, where it was reinforced by about 25 players from Birmingham and London, instead of conducting an orchestra made up of the best available London players. As to the necessity of the first experiment, and the success attending it, there is no doubt; but opinion is not unanimous

as to the second. There is no doubt however in the mind of the writer that Richter did the wisest thing in the circumstances, and that the advantage of having a band with perpetually plays under one conductor more than counterbalances any possible inferiority in the tone of the violins. The four days' programmes contained as usual the Elijah and the Messiah (concerning Richter's treatment of which there has been the usual difference of opinion); Bach's B minor Mass, the Ninth Symphony of Beethoven (of both of which Richter secured ideal and memorable performances); the Golden Legend of Sullivan: Mozart's G minor Symphony; Brahms's E minor Symphony; Berlioz's Harold in Italy; Tschaikowsky's Hamlet; Dvořàk's Symphonic Variations; Cowen's Phantasy of Life and Love (conducted by the composer); Parry's Blest Pair of Sirens (ditto); and some Wagner excerpts. So far the familiar things. Unfamiliar were Stanford's Voyage of Maeldune, composed for the Leeds Festival of 1889; Liszt's 13th Psalm; and Anton Bruckner's Te Deum. And last, and by far the most important of all. there was one absolutely new work, Edward Elgar's oratorio "The Apostles". Indeed its production dwarfed everything else at the Festival. It created the profoundest impression, as much by the boldness, originality and skill with which the composer has put together his text from the words of Scripture (a subject of sufficient interest to justify a pamphlet by Canon Gorton just issued by Novello & Co.), as by the power and beauty and spiritual elevation of the music. It shows that since the composition of The Dream of Gerontius Elgar has made great strides towards artistic and intellectual maturity. He has a firmer grasp of his subject, and a still higher point of view, and he speaks to us with a stronger voice. Technically he has attained a still more potent mastery over orchestral resource, in that the wonderfully complex detail-work seems more a means to an end, and to fall more naturally into its proper place in the whole scheme. His thematic invention is also happier and stronger. Detailed criticism is here impossible, and the work deserves careful and detailed study both as drama and music; and it must suffice to point out here a few salient passages, such as the noble opening chorus, the remarkably bold conception of the scene in which the song of repentance of Mary Magdalene is accompanied by the chorus and orchestra so to speak relating her past life of revelry, the immense architectonic power of the final chorus, the glowing picturesqueness of the scene in which the opening of the Temple at Jerusalem is realistically described (with an oriental hymn and the calls of the watchers and the notes of the shofar), and finally the wholly new presentment of the character of Judas, who in Elgar's view (adopted from Archibishop Whately) wished in handing Jesus over to His captors to force Him to declare His earthly kingdom at once. In the scenes of the Passion, Judas is the central figure; the hearer is to imagine himself viewing them from the standpoint of Judas. This alone is enough to stamp the work as one of extraordinary originality. and the mastery which the scheme is carried out is most impressive. One must mention also the construction of the scene in which Judas comes to the Temple to return the thirty pieces of silver to the High Priest, while the choir within is singing a grim (modal) hymn of commination. All these things point to a lofty spiritual conception of the whole subject on the one hand, and a determination on the other hand to arrive at the human essence of the story. The music also reflects this curious and eminently characteristic combination of mysticism and realism. That everything in the work is equally successful — or seems equally successful at first hearing — one would not assert; but the whole work at once impresses one as an epoch-making achievement. Though one may question one or two details, and may wish here and there, that the composer had thought more of the music and less of the text, for he sometimes illustrates each detail of the text musically with such fidelity and with such constant change of motif and orchestration, that it becomes almost restless. But his use of leitmotifs is always subtile and suggestive and never mechanical. Many criticisms of this sort which suggest themselves may turn out to be mistaken; because when we have the promised third part everything may fall into its proper perspective. The composer conducted, and the performance was very fine, the chorus doing particularly well. The soloists were Albani, Muriel Foster, John Coates, Kennerley Rumford,

Andrew Black, Ffrangcon Davies. The Voyage of Maeldune is a setting of Tennyson's poem, and (in spite of difference of detail) belongs to the same family as The Revenge. It is a picturesque and interesting work, and should be heard again often. Liszt's Psalm with its sensuous charm, and Bruckner's Te Deum with its militantly jubilant note, are both striking works, the neglect of which in this country is difficult to explain. Both differ sufficiently from the accepted norm of British devotional music to make it certain, that they will be severely criticised. The regrettable fact remains to be chronicled, that the receipts this year fell short by nearly £ 900 of those of 1900, though "The Apostles" drew one of the largest audiences on record. Alf. K.

Breslau. Unsere Oper hat sich mit dem Baritonisten Pasquale Amato einen Dauergast verschrieben, der zwar als Star einer italienischen Truppe, die während des Sommers im Lobetheater gastierte, berechtigtes Aufsehen erregte, jetzt aber inmitten eines fremden und zwar deutschen Ensembles und eines größeren Bühnenraumes hinter den Erwartungen einigermaßen zurückbleibt. Immerhin kann man an seiner schönen, weichen Stimme, seinem noblen Vortrage und seiner temperamentvollen Darstellung herzliche Freude haben. Infolge seiner Anwesenheit dominieren im Repertoir natürlich »Aida«, »Rigoletto«, »Troubadour« u. a. Doch blieb unserem tüchtigen Wagnerdirigenten Balling genügend Zeit, um eine strichfreie, höchst beifallswürdige Aufführung der »Meistersinger« vorzubereiten.

Im zweiten Abonnement-Konzerte des Orchestervereins, das in einer glänzenden Aufführung der D-dur-Sinfonie von Brahms seinen Höhepunkt erreichte, buhlte Sliwinski mit Chopin's E-moll-Konzert um die Gunst des Publikums. Es glückte ihm aber nur mit dem entzückend gespielten Larghetto einen durchschlagenden Erfolg zu erringen. Jedenfalls aber war der Eindruck, den vierzehn Tage später Frau Soldat-Röger an derselben Stelle mit Beethoven's Violinkonzert erzielte, ungleich tiefer und nachhaltiger. Beethoven's Konzert wurde von zwei interessanten Orchesternovitäten umrahmt, deren erste, eine Sinfonie des jugendlichen Münchner Komponisten Wilhelm Furtwängler, ihre Uraufführung erlebte. Trotz der ausgezeichneten Wiedergabe unter Dohrn's Leitung war ein unbestrittener Erfolg nicht zu verzeichnen; denn der junge Brausekopf türmt wie ein Cyklop Felsstücke aufeinander, unbekümmert darum, ob sie sich in einander fügen und einen harmonischen Bau ergeben, oder nicht. Die Fähigkeit, seine Ideen zu konzentrieren und auf einen Höhepunkt zu führen, geht ihm noch völlig ab. Wie kann man aber auch logische Entwicklung des Gedankenmaterials, klug berechnete Verteilung von Licht und Schatten und was sonst noch zu den Vorrechten ausgereifter Künstlerschaft gehört, von einem siebzehnjährigen Springinsfeld erwarten? Genug, daß er in einer Fülle kühner, ja verwegener Kombinationen der Themen den künftigen Meister der Form verrät, daß die Struktur seiner Motive eine starke, eigenartige Erfindungsgabe erkennen läßt, und daß man trotz aller Häufung von Orchestereffekten aus der Instrumentation der Sinfonie einen lebendigen Sinn für feine Klangmischungen heraushört. In der zweiten Novität, dem abgeklärten, klangschönen A-moll-Konzert für Orgel, Streichorchester, Hörner und Pauken, op. 100, von Enrico Bossi hatte Musikdirektor Ansorge Gelegenheit, unsere neue prachtvolle Konzertorgel zu gebührender Geltung zu bringen. Aus der großen Zahl auswärtiger Künstler, die uns heimsuchten, erwähne ich nur den phänomenalen Geiger Hubermann, die ausgezeichnete Liedersängerin Therese Behr und Dr. Wüllner, der seine zahlreichen Verehrer mit einer Serie eigenartiger Lieder von Streicher überraschte und entzückte. Der II. Kammermusikabend brachte als Neuheit das Klavierquintett, F-moll, von César Franck. Die Ausführung war gut, der Eindruck des schön gearbeiteten, aus dem trostlosesten Pessimismus sich kaum emporringenden Werkes aber ein mäßiger. Der Bußtag wurde von der Singakademie mit einer Aufführung des Requiems von Verdi begangen. Unter Dohrn's Meisterhand schwangen sich Chor und Orchester zu ganz hervorragenden Leistungen auf. Das Soloquartett war mit den Damen Meta Geyer und Jettka Finkenstein, sowie den Herren von Zur Mühlen und van Eweyk glänzend besetzt. Dem Tenor hätte man allenfalls eine weichere Stimme wünschen können. P. W.

Dresden. Nun ist auch der vierte Abend des Odysseus-Werkes von August

Bungert zur Wirklichkeit geworden. Das Dresdener Königliche Opernhaus ist dem Komponisten in freundlichster Weise entgegengekommen und hat alle vier Werke zuerst zur Aufführung gebracht. Mag nun das Urteil über den Wert der Bungert'schen Arbeit sein, wie es will, es ist jedenfalls ein mutiges Unternehmen gewesen, diese homerische Welt mit unserem gegenwärtigen Empfinden von der Bühne herab in Einklang zu bringen. Ist dies dem Verfasser gelungen? Die Odyssee ist das größte und vollendetste epische Kunstwerk, das je geschaffen worden ist. Die darin auftretenden Gestalten sind so in sich abgeschlossen und werden in eine so festgefügte Verbindung mit einander gebracht, daß nur schwer daran zu rütteln oder zu ändern ist. Eine Umänderung muß aber mit ihnen vorgenommen werden, sobald sie Personen werden sollen, die sich vor unseren Augen entwickeln, sobald ihre Handlungen aus der Verwicklung der Verhältnisse heraus begründet werden sollen. Der Platz reicht hier nicht aus, um die ganze Umgestaltung, die Bungert vorgenommen hat, eingehender zu erörtern. Die schwierigste Aufgabe hat er sich zweifelsohne mit dem vierten Werke, mit Odysseus' Tod, gestellt; denn für uns, die wir Odysseus aus der homerischen Dichtung kennen, hört das Interesse an seinen Leiden und Taten in dem Augenblicke auf, als er das Ende seiner langen Irrfahrten, die Wiedervereinigung mit seiner Gattin, erreicht hat. Was darüber hinaus mit ihm geschieht, dafür muß ein Dichter ganz neue Motive erfinden, er muß ihn zu einem neuen Helden machen, der unabhängig von seinem bisherigen Wirkungskreise — wie wir wenigstens den letzteren kennen — auftritt. Wie Bungert dies versucht, läßt sich am deutlichsten mit Odysseus' eigenen Worten wiedergeben: »Wenn du eignes Irren Und Fehler an Andren sühntest durch Woltat am ganzen Geschlecht: dann wird vom Meer her, Durch Götter Wille ganz dich vollendend, Dir nahen der Tod!« Das Ende findet er durch die Hand der Despoina in dem Augenblicke, als ihn sein und der Kirke Sohn, Telegonos, treffen will.

Sobald die vier Abende hintereinander gegeben worden sind, wie es geplant worden ist, sollen die Dichtung und die Musik näher erörtert werden. Jetzt genügt es, darauf hinzuweisen, daß Odysseus' Tod eine vorzügliche Aufführung erlebt hat und vom Publikum verständnisvoll aufgenommen worden ist. Der Komponist wurde mit dem Dirigenten, Herrn von Schuch, und den Darstellern wiederholt gerufen. Bis jetzt hat von den vier Werken »Odysseus' Heimkehr« hier den größten Erfolg erzielt, wofür die ungefähr vierzig Aufführungen, die das Werk im Laufe der Zeit hat erleben können, wohl der beste Beweis sind. E. R.

Frankfurt am Main. Oper. Während unserer Bühne mit der Neueinstudierung des »Rienzi« viele gutbesuchte Abende beschieden waren, erlebte die Intendanz an dem dreiaktigen lyrischen Drama »Die Meeresbraut« (De Bruid der Zee) von Jan Blockx nur wenig Freude, da diese Oper seit der Première am 18. Oktober, der ersten deutschen Aufführung, nur noch drei- oder viermal gegeben werden konnte. Das nicht besonders interessante Libretto von Nestor Tière, einem in seiner Heimat sehr geschätzten flämischen Dichter, enthält eine Menge kleiner Milieuzeichnungen, aber keine rechte Handlung, die sich nun einen ganzen Abend lang nur ruckweise weiterbewegt. Der oft stark an der Oberfläche haftenden Musik, die in der alten flämischen Ballade von den zwei Königskindern, einem hübschen Spottchor der Fischermädchen und den Szenen der Djovita, einer Mischung von Carmen und Nedda, das Beste bietet, fehlt es an frisch pulsierendem Theaterblut, jeglicher Kraft der Dramatik und vor allem an richtiger Erfindungsgabe. Als weitere Schwächen des Werkes wären noch die recht kümmerliche deutsche Übersetzung und die gelegentlich merkwürdig harte Instrumentation zu erwähnen. Daß die in Belgien und Frankreich schon oft aufgeführte Oper ihren Weg auf deutsche Bühnen finden wird, möchten wir trotz der freundlichen Aufnahme, die der anwesende Komponist nach der guten Aufführung seiner »Meeresbraut« hier gefunden, sehr bezweifeln. Die ganze Sache war bei uns eine recht verlorene Liebesmüh'. Nach der Neueinstudierung des »Oberon«, der mit den Wüllner'schen Rezitativen gegeben wird, spielt der böhmische Violinvirtuose Kubelik im Opernhause, wo in der zweiten Dezemberwoche zum Gedächtnis an Berlioz dessen »Fausts Verdammnis« in Konzertform aufgeführt werden soll. — In den sich immer interessanter gestaltenden Museumskonzerten bot S. v. Hausegger u. a. eine in allen Teilen vor-

zügliche Wiedergabe der Liszt'schen Dante-Symphonie, des Siegfried-Idylls von Wagner und der fünfsätzigen D-moll-Symphonie von Dohnányi, der sich als ein ganz brillanter Interpret des Es-dur-Klavierkonzerts von Liszt erwies. In seiner Symphonie, einem Werke voll überschäumenden Jugenddrangs, verbindet der junge ungarische Künstler impulsive Subjektivität mit einem kolossalen technischen Können und guter melodischer Begabung. In seinen Gedanken ist Dohnányi noch unfrei, wie er auch noch vielen nichtssagenden Längen aus dem Wege zu gehen hat. Den anregendsten Teil des Ganzen bildet der feurige dritte Satz mit der rhythmischen und motivischen Verwertung des originellen Scherzogedankens. Gegen ein Programm, das nur Bach'sche Werke enthielt, versuchte man von gewisser Seite aus Stimmung zu machen, indem man in den »stilreinen Programmen« eine Art »Schulmeisterei« entdecken zu müssen glaubte und zu größerer Kurzweil nach mehr solistischen Spenden verlangte. Der große Erfolg dieses Bach-Abends, in dem Dr. Felix Kraus und der Organist der Leipziger Thomaskirche Karl Straube als Solisten mitwirkten, konnte Hausegger erfreulicher Weise davon überzeugen, wie sehr seine energisch durchgeführten Prinzipien bei dem kunstsinnigen Teil des Publikums Anklang gefunden haben. Das vierte Brandenburgische Konzert (in Hauseggers Bearbeitung), die Kreuzstab-Kantate, Lieder, Orgelwerke, und zum Schluß die D-dur-Orchestersuite bildeten, trefflich zu Gehör gebracht, allerdings ein Programm, gegen das wohl nichts eingewendet werden kann. Eine große Enttäuschung bereitete uns Frau Marie Brema mit den fünf Gesängen von Wagner. Die rein gesangliche Leistung war eine sehr wenig einwandfreie, wie auch die stark theatralische Pose des Vortrags unvorteilhaft auffallen mußte. — Im zweiten Opernhauskonzert führte Dr. Rottenberg Bruckner's neunte Symphonie mit gutem Gelingen auf; das in dieser Zeitschrift schon öfter gewürdigte Werk bekommen wir in den Museums-Konzerten später noch einmal zu hören. In demselben Konzert spielte die junge Geigerin Elsie Plaifair die sentimentale schottische Phantasie von Bruch. Mit Frau Rüsche-Endorf-Köln und den Herren Urlus-Leipzig und A. Müller-hier als Solisten brachte Dr. B. Scholz eine Wiederholung der »Béatitudes« von César Franck im Rühl'schen Gesangverein; Professor Grüters im Caecilienverein eine sehr eindrucksvolle Wiedergabe des großen »Requiems« von Berlioz mit dem guten Tenor O. Wolf-Darmstadt als Solisten. Zum Schluß sei noch berichtet, daß die neue Klavier-Violinsonate, op. 4 von Volkmar Andreae in einem Kammermusikabend der »Frankfurter Quartettvereinigung« verdienter Weise eine sehr lebhafte Aufnahme gefunden hat. Über die Tätigkeit der verschiedenen Kammermusikvereinigungen selbst schreiben wir das nächste Mal. H. P.

Hamburg. Unser Stadttheater — ein Institut, in dem mit erstaunlichem Fleiß gearbeitet wird — hat mit der deutschen Uraufführung von Francesco Ciléa's Oper »Adrienne Lecouvreur« seinen Ehrgeiz leider auf unfruchtbaren Boden gestellt. Das in seinem Apparat ziemlich veraltete Virtuosendrama Scribe's mit seinen Intriguen, seinem verschnörkelten Stil, seinem Theaterflitter, seinen häßlichen Eifersuchtsszenen und dem nichtswürdig gemeinen Giftmord, mit dem das Stück, gewaltsam genug endet, bietet dem Musiker im Grunde genommen nur wenige und zweifelhafte Anknüpfungspunkte. Ciléa's Musik, so künstlerisch ihr Gepräge sein mag, ist in ihrem dramatischen Nerv ohne Spannung, ohne Leben: es gibt keine Szene in diesem Werk, die uns tiefer packt, die seelische Saiten in uns zum Klingen bringt, oder gar zum Erlebnis wird. Sehr bezeichnend scheint mir der Umstand zu sein, daß Ciléa jedem kräftigen Rezitativ aus dem Wege geht, daß er es verschmäht oder sich scheut, ein kühnes Al fresco hinzuwerfen, die Linien einer dramatischen Gestalt mit sicherem Griff festzulegen. Er sieht seine Menschen immer vom Standpunkt des Lyrikers, nicht des Dramatikers. Darum fehlen seinen Gestalten die unterscheidenden Merkmale; seine Musik klebt dort, wo sie nicht klingendes Gefühl ist, an koloristischen Dingen und kommt über die äußere Stimmungsmalerei und die Außen-Charakteristik nicht hinaus; jedenfalls wird sie nie Innen-Charakteristik. Das ist sehr zu bedauern. Denn das geistreiche Geflecht seiner Musik, die außerordentlich feine Instrumentation mit ihren gebrochenen Farben und schwermütigen Klängen, mit allen den Zeichen einer hohen Kultur, weist auf einen Künstler edelster Art hin und reiht sein

Werk unter die feinsten Kunstleistungen der jungen italienischen Schule ein, trotzdem Ciléa als Melodiker nicht zu den großen Erfindern gehört. Um die Aufführung der neuen Oper erwarben sich neben Kapellmeister Gille die Damen Claus-Fränkel und Beuer, sowie die Herren Pennarini und Dawison Verdienste. Von weiteren »Taten« unseres Stadttheaters wäre noch die schöne und stimmungsvolle Aufführung der neu einstudierten posthumen Oper Offenbach's: »Hoffmann's Erzählungen« zu erwähnen, der Kapellmeister Gustav Brecher einen blendenden Schliff gegeben.

Das Hamburgische Konzertleben steht jetzt in voller Blüte: große Orchester-Konzerte, Solisten-Abende, Kammermusik, Choraufführungen drängen sich. Daß die Solisten, die bei uns Klavier- und Liederabende usw. veranstalten, nicht notwendigerweise vor leeren Bänken spielen müssen, daß unter besonderen Umständen sogar das Unwahrscheinliche Ereignis wird und die Bänke für die Zuhörer nicht ausreichen, das hat der kleine Wundergeiger Franz von Vecsey bewiesen, dessen 3 Konzerte — sie fanden im Stadttheater statt, — in jeder Beziehung von phänomenalen Erfolg gekrönt waren. Das Spiel dieses Knaben entzündete die Hamburger in südlicher Begeisterung. Seine Vorträge waren bewunderungswürdig: erstaunlichstes Können, spezifisches Geigengenie, anmutiger und lebensvoller Vortrag, der weit über das Alter des Knaben hinaus greift, hoben seine Leistungen auf die Höhe echter Kunst. Er absorbierte in solchem Maße das Interesse der Hamburgischen Musikfreunde, daß konzertierende Solisten für die nächsten Wochen kaum auf Publikum rechnen können. Von »fahrenden Künstlern«, die Hamburg in der letzten Zeit berührt haben, nenne ich Alphonse Maurice, der ein Füllhorn netter, aber dem Salonton kaum entwachsener Liederchen über uns ausschüttete. Bedeutender wirkten schon der vortreffliche Geiger Waldemar Meyer und die Pianistin Elisabeth Jeppe, die das Wagnis mit gutem Gelingen durchführten, sämtliche Klavier-Violin-Sonaten Beethoven's zu Gehör zu bringen. Ihnen folgte Anton Foerster mit einem sehr gehaltvollen Klavierabend, in dem sich Foerster als glänzender Virtuose und fein gebildeter Musiker bewährte. Auch das »Böhmische Streichquartett« kehrte wieder bei uns ein und erregte mit seinen wundervollen Vorträgen und der beispiellosen Vollkommenheit und Einheit seines Quartettspiels Enthusiasmus. Aber auch der heimische »Kammermusikverein« regte sich in seiner jungen und frischen Kraft und gab, mit den Herrn Konzertmeister Zajic und Professor Richard Barth an der Spitze seiner Quartettgruppen, sehr beachtenswerte Beweise künstlerischen Wollens und Könnens. Im »großen Konzert« teilten sich die Herren Professor Arthur Nikisch (mit den Berliner Philharmonikern), Max Fiedler und Professor R. Barth (dieser mit der Hamburger Philharmonie) in die symphonische Kulturarbeit. Arthur Nikisch führte unter anderem in genialster und unübertrefflicher Wiedergabe Anton Bruckner's »Neunte Symphonie« auf, Fiedler widmete dem Andenken Tschaikowsky's (zu dessen zehnjährigem Todestag) ein ganzes Konzert mit der pathetischen Symphonie als Hauptwerk, von der man denn auch einen tieferen Eindruck empfing, während man im übrigen zu der Überzeugung kam, daß mit ganzen Tschaikowsky-Konzerten die schwankende Linie im Schaffen dieses Meisters selbst dem unbefangenen Zuhörer allzu deutlich gemacht wird. Professor Barth führte als ziemlich überflüssige Novität die F-moll-Symphonie von Richard Strauß, ein stark eklektisches Werk, auf. Nicht unerwähnt bleibe schließlich der verdienstvolle Caecilienverein, der unter der Leitung des Herrn Professors Spengel in seinem ersten Chorkonzert wertvollen Chorsätzen von H. Wolf, Brahms, Thuille usw. seine erfreuliche Propaganda angedeihen ließ. F. Pf.

Heidelberg. Nach unserem glänzend verlaufenen Reformmusikfest, über dessen künstlerische Bedeutung an anderer Stelle dieses Heftes berichtet wird, mußte natürlicherweise eine Musikmüdigkeit eintreten, und so setzte diesmal unsere Konzertsaison etwas später als sonst ein. Das musikalische Ereignis der letzten Wochen war das 1. Abonnements-Konzert des Bachvereins zur Prüfung und Übernahme der neuen elektro-pneumatischen Orgel in der Stadthalle, gegeben von Professor Wolfrum, der, kaum erholt von den Strapazen des Musikfestes, uns wieder einmal Gelegenheit gab, seine bedeutende Meisterschaft auf der Orgel zu bewundern. Über die neue Orgel, von Voit & Söhne (Durlach) nach Wolfrum's Angaben und Verbesserungs-

vorschlägen erbaut, hören wir am besten Wolfrum selbst: »Das Werk erfüllt zum ersten Male Bedingungen und Wünsche, die die Orgel erst eigentlich in Reih' und Glied des großen Chor- und Orchesterapparates stellen. Durch Anwendung der elektrischen Leitung von den Tasten bis zum Pfeifenkörper bezw. Orgelgehäuse ist es ermöglicht, den auf Rollen laufenden Spieltisch (die Klaviatur in beliebiger Entfernung von der eigentlichen Orgel aufzustellen; die Ansprache der Pfeifen erfolgt ebenso rasch, wie bei dem Telegraphen die Wiedergabe der Zeichen; Läufe, Triller, Arpeggien kommen da ebenso klar und sicher heraus, als wenn der Spieltisch direkt an die Orgel angebaut wäre. — Auf diese Weise kann der Orgelspieler aber auch erst die Wirkung seiner Registrierung (Tonstärke und Tonfarbengebung) kontrollieren; denn wenn er an oder gar in der Orgel sitzt, ist er oft im Unklaren, wie die Orgel im Konzertraum oder in der Kirche klingt. Er weiß nicht immer, ob er einen Sänger in der richtigen Tonstärke begleitet, ganz abgesehen davon, daß, wenn der Solist beim mitbegleitenden Orchester, also weiter entfernt, stehen muß, das Musizieren nie zusammengeht, weshalb man sich in manchen Konzertsälen so half, daß man zur Begleitung der Solostücke eigens noch eine kleine tragbare Orgel oder ein Harmonium ins Orchester stellte. Diese neue Art »Traktur« der Stadthallenorgel ermöglicht es, alle ihre vielen Farben dem kompliziertesten Orchester-Apparat einzumischen. Die Orgel gestattet ferner, den Ton crescendo- und decrescendo-ähnlich zu modifizieren. Alle Pfeifen sind nämlich in einem nach hinten, oben und seitlich hermetisch abgeschlossen Gehäuse untergebracht. Nur die ganze vordere Breitseite des Gehäuses kann geöffnet werden und zwar vermittels Jalousieläden, die der Spieler durch einen Tritt (Schweller) beherrscht. Sind die Läden geschlossen, so klingt der Ton (auch des vollen Werkes) schwach, sind sie geöffnet, sehr stark. Durch allmähliches Öffnen und Schließen (mittels Fußtrittes) erfolgt ein Crescendo und Decrescendo beim vollen Werk, wie beim einzelnen Register.« — Aus dem Bestreben, dem mechanischen Orgelinstrument lebendige Mannigfaltigkeit und Farbenreichtum zu geben, gingen die erwähnten Neuerungen hervor, und dem entsprechend war auch die Registrierung der vorgetragenen Werke, die im Verein mit einer geschickten Handhabung des Schwellwerkes eine einzigartige, bisher kaum erreichte orchestrale Wirkung erzielte. Mit sicherster Technik und feinstem Stilgefühl für die verschiedenartigen Werke spielte Wolfrum Händel's 4. Orgelkonzert in F-dur in eigener Bearbeitung und von Mozart's leider wenig bekannten 15 einsätzigen! Sonaten für Orgel, 2 Violinen und Baß die 3 von Rheinberger bearbeiteten und zu einer Sonate vereinigten, entzückenden, weltlich-heitere Sätzchen, bei deren Registrierung sehr glücklich der helle Silberklang (ohne 16 Fuß) der Orgel aus Mozart's Zeit getroffen wurde. Der Spieltisch war, dem Publikum sichtbar, über dem versenkten, hinter der Schallwand begleitenden Orchester aufgestellt; bei Händel und Mozart wurde die Saalbeleuchtung abgedämpft. Wunderbar klangen, bei vollständig verdunkeltem Saal, die beiden letzten der nachgelassenen Choralvorspiele von Brahms und Bach's tief ergreifendes, verklärtes Sterbelied: »Vor deinen Thron tret ich hin mit.« Mit Liszt's gewaltigem, des Themas würdigen Präludium und Fuge über B-a-c-h schloß der Abend, bei dem wir außerdem Agnes Leydhecker aus Berlin als vornehm und ächt empfindende, jedem Effekt abholde Altistin mit schönem Stimmmaterial kennen lernten. — Von größeren Veranstaltungen ist noch zu erwähnen das erste der von Direktor Radig geleiteten populären Symphoniekonzerte (B-dur Symphonie von Schumann) mit Else Ruegger (Cello), und der Schubert-Kammermusikabend Direktor Seelig's und des Heermannquartetts. Unter den konzertierenden Solisten, die uns in diesem Winter in beängstigender Unzahl heimsuchen, boten bemerkenswertes Dr. A. Hollenberg (Bariton), Lilli Hafgren und Forchhammer, während Th. Bertram auf dem Konzertpodium schwer enttäuschte durch einen nach groben Effekten haschenden, jedes tieferen Verständnisses entbehrenden Liedvortrag. In der Holländer-Arie bot er Besseres, um aber in alter Manier mit phänomenaler Stimme zu glänzen, dazu sollten einem taktvollen Künstler Wagner, zumal im großem Konzertsaal mit Klavier (!) begleitet, denn doch etwas zu hoch stehen. Fr. St.

Köln. Wir hatten in letzter Zeit zwei Novitäten, eine Urnovität und eine, die

fast eine solche war, die erste auf der Bühne, die andere im Konzertsaal, beide von zwei Fast-Münchener Komponisten. Zuerst ging Pottgießer's Oper »Heimkehr« über die Bretter unseres Neuen Stadttheaters, dann erlebten wir im Gürzenich »das Neue Leben«, nach Dante's Nuova Vita von Wolf-Ferrari. Das Pottgießer'sche Werk vermochte es nicht über einen Achtungserfolg zu bringen. Trotz unleugbaren musikalischen und Theater-Talents ist das Ganze noch zu wenig gereift und namentlich auch in den Theaterwirkungen zu wenig »gerissen« (etwas von dieser Eigenschaft gehört nun einmal zu jedem Werk, das sich ein wenig auf der Bühne einbürgern will: man möchte diese Eigenschaft geistigen oder latenten Kothurnschritt nennen), als daß es einen großen und auch einen dem Werte des Werkes angemessenen Eindruck hervorgebracht hätte. Das hochwohllöbliche Publikum und eine ihm nachempfindende Majoritätspresse machte Glossen, das wird bis zum Ende der Welt so bleiben. Dem gegenüber muß doch festgestellt werden, daß die Oper, deren Text ebenfalls von Pottgießer herstammt, trotz unleugbarer Fehler ebenso unleugbare Vorzüge aufweist. Die Handlung ist in Kürze folgende. Die westfälische Dorfschöne Christine ist mit Freiheitskämpfer Franz verlobt, hält sich aber ihres Wortes für ledig, als das Gericht den Tod des verschollenen Franz verkündigt und heiratet den begüterten Heinrich. Gerade am Hochzeitstage kehrt aber Franz, der fern der Heimat in französischer Gefangenschaft schmachtete, zurück. Seine Sehnsucht, die Geliebte wiederzusehen, ist so unbezwinglich, daß er, um den Ehemann zu entfernen, zu dem allerdings verwerflichen Mittel greift, dessen Scheune in Brand zu stecken. Als er mit Christine die Flucht ergreifen will, tritt ihm der Ehemann in den Weg. Im Verlauf der sich anknüpfenden Auseinandersetzung gewinnt dieser die Überzeugung, daß seine Frau immer noch an dem Nebenbuhler hängt und gibt ihr freie Bahn. Sie jedoch verzichtet darauf, und wirft sich reumütig ihrem Manne zu Füßen, wird aber im selben Augenblick von einem Herzschlag ereilt. Franz, um sein Verbrechen zu sühnen, wirft sich in die Flammen, die er entzündet hat. Der Kardinalfehler des Textes besteht in der Figur des Franz, dessen Aufdringlichkeit zuerst, dessen Verbrechen am Schluß ihm die Sympathien der Zuschauer entzieht, so schön er auch Tenor singt. Nun kam in Köln noch die Verzeichnung der Rolle durch Herrn Bucar hinzu, der, statt sie männlich brutal aufzufassen, sie verweichelte und versentimentalisierte. Christine wirkte in der Darstellung der Frau Felser sogar sehr poetisch, Heinrich in der des Herrn Bischoff recht markant und männlich. Der erste Akt bringt ein anziehendes Treiben auf einer westfälischen Hochzeit, der zweite deckt die Herzensgeheimnisse Christinens und Franzens sehr anziehend auf. Die Musik ist namentlich in der Zeichnung der Volksszenen sehr glücklich, mehr noch in der Erfindung, als in der Ausgestaltung und Instrumentation. Sehr interessant in den Motiven und im Ausspinnen der Stimmungen ist der zweite Akt, der bei einer geschickteren Textbehandlung sicher vortrefflich gewirkt hätte. Im Gegensatz zu dem aufstrebenden Pottgießer tritt uns in Wolf-Ferrari, trotz seiner 27 Jahre, schon ein zielbewußter junger Meister entgegen. Er weiß doch von A bis Z den ätherisch erhabenen Grundton der Dichtung aufrecht zu halten und den Zuhörer mit Weisen und Klängen zu bannen. Beim näheren Hinhorchen nimmt man allerdings wahr, daß diese Wirkung nochmehr durch die äußerst geschickte Ausnutzung der Klangmittel als durch eine Genialität der Erfindung und durch eine dem Inhalt ganz genau angepaßte Formgestaltung zu verdanken ist. Wolf-Ferrari bedarf einer von Weihe und Stimmungsernst durchtränkten Aufführung und eines vorzüglichen Chor- und Orchestermaterials. Bei einer solchen Voraussetzung wird sich überall ein tiefer Eindruck einstellen, das zeigte die Kölner Aufführung unter Steinbach und die Aachener unter Schwickerath, die beide sich der vorzüglichen Mitwirkung Scheidemantel's erfreuten. Diese Wirkung stellt sich unfehlbar ein, soviel man auch gegen die mangelnde Einheitlichkeit des Stils, gegen die Mischung von Chorsätzen, Sonetten, die zuweilen ärmliche Hineinziehung des Klaviers als Orchesterablösung, die bald Bachisch-Beethoven'sche, bald modern italienische Ausdrucksweise einwenden mag. Es reckt sich doch aus dem Ganzen eine ungewöhnliche Persönlichkeit hervor, die noch viel von sich reden machen wird. O. N.

Kopenhagen. Die Königliche Oper hat bisher nur eine Novität zu notieren und

zwar eine ganz kleine: einen Einakter von Aug. Enna, Die Erbsenprinzessin. Die kleine Oper hatte kein großes Glück. Sie ist wirklich auch kein bedeutendes Werk, namentlich von zu geringem Stilgefühl getragen: Rokokomotive sind mit moderner (sentimentaler) Ausdrucksweise, Opernstil mit Farcen-Ideen gemischt.

Nachher stand die Oper im Zeichen des Herrn Wilh. Herold. Dieser an und für sich bedeutende Tenorsänger und Schauspieler gehört nicht mehr fest zu unserem Ensemble. Er gastiert hier nur im Herbst, um nachher anderswo aufzutreten. Daß solches für die Kasse günstiger ist als für die Kunst, bedarf keines Nachweises. In diesen vielen Wochen hat Herr Herold nur seine Glanzrollen (in Carmen, Faust, Bajazzi, Lohengrin, Horneman's Aladdin usw.) wiederholt; neues hat weder er, noch die Oper überhaupt in dieser Zeit gebracht. Ein begeistertes Publikum ist Herrn Herold bis zu seinem Abschiedsauftreten treu geblieben.

Im Konzertsaal herrscht viel Leben — jedoch meistens durch fremde Gäste verursacht. Im Ganzen können diese wohl mit ihren Besuchen zufrieden gewesen sein. Jedenfalls wird dies von Willy Burmester — dessen »Hodeholmarch« auch hier viel Aufmerksamkeit erweckte — Teresa Carreña, Hugo Becker, Sarasate, Jacques Thibaud und John Forsell gelten; während Fräulein Walla Hansen (Norwegerin, in Wien weilend) und Baron von Wolzogen (mit seinem an und für sich gar nicht uninteressanten, bloß nicht in den Konzertsaal passenden Überbrettl) vielleicht mit einem traurigen Eindrucke abgereist sind. — Einheimische Konzerte gab die Königliche Kapelle, die u. a. eine neue Ouvertüre Helos von Carl Nielsen vorführte. Ich konnte der Aufführung nicht beiwohnen. Stimmen aus der Kritik und dem Publikum sagen mir aber, daß das Werk zwar gefiel, aber zu den bedeutendsten Arbeiten des Komponisten nicht gehört. — Herr Wolfgang Nansen führte (in seinen Philharmonischen Soiréen) ein älteres Klavier-Trio — ein schönes, stimmungsvolles, mit dem Volksliedertone verwandtes Werk — von Gustav Helsted auf, nachher eine recht »dünne« Cellosonate von Hoeberg und das gefällige Quintett von Otto Malling. — Auch der Musikverein (Neruda) brachte ein leicht verdauliches Konzert: eine ältere Symphonie (»Herbst«) von Lange-Müller (poetisch, aber etwas locker aufgebaut und schwerfällig) und Mendelssohn's Walpurgisnacht, welches alte Werk bessere Solisten und mehr Romantik in der Ausführung wohl verdient hätte.

W. B.

Krakau. In letzter Zeit hat sich hier Herr Robert Poselt, der bekannte Violinvirtuose und der ehemalige Lehrer am Pariser Conservatoire, niedergelassen. Er spielte einige Male öffentlich (auch die liebliche Violinsonate von Emil Sjögren) und gefiel sehr. Alfred Grünfeld wurde auch bewundert wegen der Leichtheit und Zartheit seines Anschlags. Riemann's und Leschetitzky's Schüler Ignaz Friedmann errang Beifall mit seinem Klavierspiel, wenn auch seine Auffassung nicht ganz einwandfrei war.

A. C.

Leipzig. Wenn nicht von außerhalb zu unserer Beruhigung fortgesetzt Nachrichten einträfen, daß in der Welt noch begabte Komponisten existieren, welche den Mut haben, ernste und bedeutsame Musik nicht nur zu schreiben sondern auch aufzuführen, würde man bei uns an ein Stagnieren deutschen Tonschaffens glauben müssen. Die Programme unserer großen Orchesterkonzerte tragen nach wie vor konventionelles Gepräge. Keins von all den Instituten schlüpft aus der alten, gewohnten Haut. Novitäten sind rar, wertvolle Novitäten noch rarer. Der Griff, den das Gewandhaus nach Boehe's symphonischem Orchestergedicht »Aus Odysseus' Fahrten« getan, sei verziehen; das talentvoll geschriebene Werk mit seinen hübschen instrumentalen Effekten repräsentiert, trotz allen Respekts vor dem Können des Autors, doch schwerlich die Höhe deutscher Tonkunst der Zeit. Hugo Wolf's »Penthesilea«-Schöpfung, der das Winderstein-Orchester einen Premieren-Erfolg sicherte, bleibt neben Karl Gleitz's farbenreichem Orchestergemälde »Fata morgana« die einzige, unbestritten bedeutsame Novität. Im Übrigen hört man die beliebte D-dur- und Oxford-Symphonie Haydn's mit demselben innigen Behagen immer und immer wieder, Zauberflöten- und Oberon-Ouvertüre während vier Wochen sogar zweimal. Beethoven hat, das läßt man sich gefallen, mit der dreimaligen Aufführung der A-dur-Symphonie

innerhalb sieben Wochen das prae. Neben Mendelssohn's unvermeidlicher »schottischer« tauchte erfreulicherweise im fünften Gewandhauskonzert einmal Volkmann's B-dur-Symphonie auf; Mozart's G-moll-Symphonie war im sechsten Gewandhauskonzert — nur durch Weber's, von Fräulein Edith Walker prächtig gesungene Ozeanarie getrennt — Nachbar der Grieg'schen Peer-Gynt-Suite, während im vierten Bach's H-moll-Suite mit Soloflöte unmittelbar Brahms' »Rhapsodie« für Altsolo (Frau Schumann-Heink) im Gefolge hatte. In den »Neuen Abonnementskonzerten« führte Max Fiedler aus Hamburg Tschaikowsky's »Pathétique« und Strauß' »Tod und Verklärung« als Paradepferde vor, Weingartner drei klassische Ouvertüren und Brahms' D-dur-Symphonie. Wie man sieht, lauter Treffliches und »Ewig-schönes«, was freilich schon vor 20 beziehungsweise 40 Jahren auf den Programmen stand! — Mit Kammermusik trat bisher nur das Gewandhaus-Quartett mit einem klassischen und einem Brahms-Programm, das böhmische Streichquartett mit einer Smetana-Nummer (Klaviertrio mit Fräulein Martha Remmert am Flügel) heraus.

Unter den Solisten ragte manche junge Kraft hervor, zum Beispiel die temperamentvolle Pianistin Jolanda Merö und ihre technisch hochveranlagte Kollegin Alice Ripper, die begabte Elena Gerhardt, deren Gesänge Nikisch begleitete, Antonia Beel und Gertrude Lucky, die beide in Spezialfächern gesanglich Gutes leisten. Auch der Knabe Vecsey ließ sein vielversprechendes Geigenspiel hören. Die ältere Künstlergeneration vertraten Alfred Reisenauer und Reimund von Zur-Mühlen glänzend, auch Camilla Landi kam und ersang sich Erfolge. Wenn ich noch den ersten, vortrefflich verlaufenen Orgelabend Karl Straube's mit seltenen Werken von Meistern aus dem 17. und 18. Jahrhundert erwähne, so sind damit die letzten Ereignisse unseres Musiklebens skizziert.
A. Sch.

Lemberg. Eine great attraction der jetzigen Musik-Saison war die Aufführung der »Walküre« unter der Leitung des neuen Opernkapellmeisters Brunetto. Die Wagner'sche Schöpfung wurde in polnischer Sprache gesungen. Es gibt zwei Übersetzungen: die eine von dem jungen Dichter Mianowski (ein Meisterstück der Übersetzung) und die andere von dem bekannten Tenoristen Alexander von Bandrowski, der auch als Siegmund an der Aufführung teilnahm. — In dem Philharmonie-Gebäude traten verschiedene Sängerinnen (auch Frau Knüpfer-Egli) und Alfred Grünfeld auf. Das Philharmonie-Orchester unter Celansky befindet sich auf einer Konzertreise in Rußland. An dessen Stelle spielen die Militär-Orchester unter ihren Kapellmeistern. Die Frage nach dem »Was« und »Wie« soll dabei lieber übergangen werden.
A. C.

London. — Since the close of the Summer Season so-called (IV, 687) we have had a Moody-Manners season of Opera sung in English (IV, 9, 71) at Covent Garden, and the autumn "Promenade" concerts (III, 493) under Henry J. Wood (IV, 79) at Queen's Hall. The London Winter Season is at present in full swing, with its various features of Queen's Hall Symphony Concerts, Richter Orchestral Concerts (new management with the Manchester "Hallé" orchestra), Broadwood Chamber Concerts (IV, 214, 549), Saturday and Monday "Popular" Concerts (new management by Joh. Kruse, see IV, 553), and innumerable occasional concerts. These by another writer. — The Moody Manners Opera Season ran from 24th August for 6 weeks. The sopranos contained Mmes. Alice Esty, Zélie de Lussan, Blanche Marchesi, and Fanny Moody; the last-named sustaining the chief honours with her evergreen appearance and vocal art. The contraltos contained Mmes. Enriqueta Crichton, Teify Davies, Seiter, and Lilia Stanley. The tenors Messrs. Arens, Mc Lennan, O' Mara. The baritones and basses Messrs. Devers, Magrath, Manners. The stage management was splendid, and the chorus the best grand-opera chorus yet heard in London. There was the usual repertoire; and in particular "Siegfried", in which Louis Arens distinguished himself. Colin Mc Alpin's new grand opera "The Cross and the Crescent" obtained the Moody Manners prize of £ 250, and was performed on the 22nd September. The libretto is founded on François Coppée's "Pour la Couronne" (Paris 1895), performed as an English play by Forbes Robertson at the Lyceum in 1896. The composer was trained at the Royal College of Music, and is now organist of a Presbyterian church in the

suburbs. It must be frankly said that he seems quite ignorant of the art of accompaniment, the voices struggling incessantly against an endless thick surging of the orchestra. However the music shows ample invention, and in matters of powerful rich ensemble is really very striking. There is abundant and good material, if he knew how to present it. — The "Promenades" ran from 22nd August to 23rd October, and would have gone longer, if the Hall had been available. In this magnificent series of daily concerts (orchestral, with vocal solos interspersed and generally to orchestral accompaniment) there is no actual promenading, but in the pit the audience stand. Space fails to do more than record the principal pieces performed other than well known classics. Those in the first section are continental introductions, and the * shows first time in England. Those in the second section are British works now first performed (except for one or two done in the provinces). Wallace (I, 20) is aged 43. Bantock (III, 130, 362; IV, 26, 32, 123, 495, 496; and biography at IV, 372, 409) is aged 35. All the others are very young men. The style leans almost exclusively to the symphonic-poem order.

(A). — *Arensky, new P. F. concerto; Bruch, Scottish Fantasia, Violin; Bruckner, 7th Symphony in E; *Handel, Concerto in F for 2 wind orchestras and strings; *d'Indy, entracte "L'Etranger"; *Lenormand, new P. F. concerto in F minor; *Mahler, 1st Symphony in D; *Nesvera, ov. "Waldesluft"; *Raff, V. cello concerto; *Rimsky-Korsakoff, "Nuit sur le Mont Triglav", Act III of Opera-Ballet "Mlada", and C♯ minor P. F. concerto; *Schillings, Fiddler's song "Lust und Lied" from Pfeifertag; *Sibelius, 1st Symphony in E minor; *Straesser, V. cello concerto; Rich. Strauss, Aus Italien, Don Juan (4 times), Heldenleben (3 times), Tod und Verklärung (4 times); *Suk, Suite "Ein Märchen"; *Wagner, Arindal's "Halloh! Lasst alle Hunde los!" from Die Feen; *Wolf-Ferrari, Kammersymphonie Zwintscher, A minor P. F. concerto. — (B). — Edgar L. Bainton, symphonic poem "Pompilia"; Granville Bantock, Suite "Russian Scenes"; Ernest Blake, Introd. to an Operatic Poem, "The Bretwalde"; Rutland Boughton, symphonic poem „Into the Everlasting"; York Bowen, symphonic poem, "The Lament of Tasso"; Garnet Wolseley Cox, Pastoral Suite, "Eveline"; Harry Farjeon, P. F. concerto in D; Cecil Forsyth, Viola concerto; Nicholas Gatty, Concert-Allegro P. F. and orchestra; Josef Holbrooke, P. F. Concerto Dramatique; W. H. Reed, Suite Venitienne; Cyril Scott, Symphony; William Wallace, Suite "Pelleas and Melisande". G. B.

The winter musical season proper of London, by a convention which has lost a good deal of its point since the Promenade Concerts have grown so much in artistic importance, is not supposed to begin, till the provincial Festivals are over. This year the stream of concerts since the Birmingham Festival has been both rapid and deep. There have been on an average over 30 concerts every week since the middle of October, and of course any attempt at an exhaustive chronicle is out of the question.

The Saturday and Monday Popular Concerts, now under the direction of Johann Kruse were among the first of the serial concerts to begin. The energetic Professor has determined to restore if possible the palmy days of the "Pops", and has arranged for 20 Monday concerts and 20 Saturday concerts. The Kruse Quartet, which now consists of Kruse himself, Haydn Inwards, Alfred Hobday, and Percy Such, is an extremely well-balanced organization who play with a fine tone and great artistic intelligence. The programmes are more or less on the old lines, and the director strives to add interest to them by the engagement of foreign artists in addition to resident musicians of distinction. Among those who have already appeared may be mentioned de Pachmann, Ettore Gandolfi of Turin an artistic baritone, Yvonne Kerval a promising soprano from the Opéra Comique of Paris, Frederick Lamond, Leonard Borwick, and the Société des Instruments Anciens from Paris, consisting of Diémer (clavicembalo), Papin (viola da gamba), and van Waefelghem (viola d'amore), who have played two delightful programmes mainly of old French music, — Couperin, Daquin, Rameau, and Gretry being chiefly represented. Great success was also won by Eva Lessmann of Berlin in two of the concerts. — The Broadwood Chamber Concerts have begun,

and introduced a very creditable new string quintett by H. Balfour Gardiner; and Henry J. Wood and his wood-wind quintett (consisting of the principals of the various departments from the Queen's Hall orchestra) have also appeared. — The public taste for Chamber music seems for the moment to be a little lukewarm, for the attendances are not what they should be. But on the other hand the audiences at orchestral concerts have not always been very large either. Probably the concert-goer requires some rest after the lavish fare he has enjoyed at the Promenade Concerts, the last dozen or so of which drew enormous houses. — The most interesting novelty of the last week of the Promenade season by the bye was without doubt the First Symphony of Gustav Mahler, director of the Vienna opera. Here is a composer with a new and subtile theory as to programme music, which, as far as I understand it, is this. He first has a set of musical ideas, and develops them as was done by composers before programmes were invented. Then suddenly some external event or inner experience comes and solves for him the riddle of the hidden origin of his inspiration, or reveals to him the programme of his composition, and in the light of his new knowledge he finishes his work. The music in other words is incomplete without the experience, the experience would be fruitless without the music. It is a neat theory. but not without danger; for it might easily lead to tinkering with already completed work which might destroy its unity, and there might be a perceptible line of division between the parts completed before this revelation and after it. Mahler's significance can be measured by Londoners only by the vehemence and the number of the critical scoldings he receives in Germany, where his works are getting to be known, and by a comparison of such invectives with the tremendous enthusiasm he arouses in certain other quarters. One may take it for granted that a man who calls forth such strong feelings on either side is not a person to be neglected or dismissed with a sneer. Least of all because he calls his work a symphony should it be judged by the standards applicable to Beethoven, or even Schumann. It is rather a set of 4 symphonic poems with some connecting thread not revealed to us. The themes in this case are mostly of a very popular nature and of a Viennese flavour not wholly free from banality. The work was composed in the early eighties apparently; if so, Mahler discovered how to treat popular tunes symphonically before Humperdinck. Altogether the music is more like forcible if somewhat uncouth prose than poetry. The work was very well received by the Queen's Hall audience. — Some charming incidental dances have been written by Percy Pitt for the production of "Richard the Second" at His Majesty's Theatre. They prove that one can be old English without being "German", — if such a play on words is permissible.

For want of space, the report of miscellaneous concerts down to 20th November must be given with the next report. Alf. K.

München. Habemus papam — Mottl wird Generalmusikdirektor, und das ist namentlich im Interesse der Akademiekonzerte, die unter Fischer's und Erdmannsdörfer's Interimsherrschaft sehr leiden, nur freudig zu begrüßen. Immerhin verdient Erdmannsdörfer's Wiedergabe der »Ideale« von Liszt Lob, während er Thuille's »Romantische Ouverture« im Tempo stark vergriff Bei Kaim hörten wir von Neuheiten bis jetzt nur Donahnyi's D-moll-Symphonie, ein noch jugendlich-wildes unausgegohrenes Werk eines immerhin talentierten Musikers, und Pfitzner's stimmungsvolles Vorspiel zum 3. Akt des Ibsen'schen »Fest auf Solhaug«. Ein Lisztabend brachte Orpheus, Mazeppa, Es-dur-Klavierkonzert und Totentanzparaphrase, letztere beide unter Mitwirkung Reisenauer's.

Stavenhagen's erster moderner Abend mit Bruckner's gewaltiger neunter Symphonie, Schillings' »Hexenlied« unter Direktion des Komponisten recitiert von Possart, und Strauß' verblüffendem, aber melodisch stark banalem Taillefer brachten diesem neuen Unternehmen einen unerhörten künstlerischen und äußeren Erfolg. Ein Orchesterkonzert des hier lebenden Spaniers José Lassalle brachte von d'Indy ein Vorspiel zum dritten Akt der Oper l'Etranger sowie die Wallensteinsymphonie und von Bordes eine »Rapsodie basque«. Der Erfolg des Abends war sehr geteilt. Mir erschien die

Wallensteinsymphonie als das relativ bedeutendste Werk, wenn sie auch deutschem Geschmack wenig entspricht.

An neuer Kammermusik hörten wir Pfitzner's wundervolles neues Streichquartett in D gleich zweimal (von Hösl und Genossen sowie Kilian und Genossen). Von Wolf-Ferrari wurden uns eine Violinsonate (A-moll) und ein Trio (in Fis-dur) vorgeführt und Reger spielte im Verein mit Rettich seine neue Violinsonate Op. 72, ein wenig eingängliches Werk, sowie eine solche von F. v. Rath, die sich durch vornehme Tonsprache auszeichnet. Der Lieder- und Klavierabende sind unzählige — wer nennt die Völker, zählt die Namen! —, jeden Abend durchschnittlich zwei bis drei. Erwähnen wir nur noch die beiden Hugo Wolf-Abende von Dr. Faißt, dem bekannten Stuttgarter Freunde des Meisters; namentlich der zweite (mit Orchester) war äußerst anregend. Der stets rührige Orchesterverein brachte in seinem ersten Konzert wieder ein musikhistorisch äußerst interessantes Programm: das 7. Konzert Op. 3 für 4 Violinen und Streichorchester von Vivaldi, eine Ballet-Suite von Lully (in der Bearbeitung Mottl's) und Gesänge mit Klavier von Cesti und Vivaldi. E. I.

Paris. A l'*Opéra*, aucune nouveauté n'a encore pris place au répertoire de la saison qui commence. Les premières représentations de L'Etranger, de M. Vincent d'Indy et de l'Enlèvement au Sérail, de Mozart, sont annoncées pour le 4 décembre.

A l'*Opéra-Comique*, depuis la Tosca, il n'y a guère à signaler que la reprise de Werther, avec M. Van Dyck dans le rôle principal; le célèbre ténor en a donné une interprétation tout-à-fait personnelle.

Le nouveau *Théâtre-Lyrique* de la Gaîté, après Hérodiade, a donné une œuvre nouvelle, la Flamenca, drame musical en quatre actes de MM. Henri Cain, Eugène et Edouard Adenis, musique de M. Lucien Lambert, qui n'a eu qu'un petit nombre de représentations. L'action se passe pendant la dernière guerre hispano-cubaine; ce qui a fourni au musicien l'occasion de mettre en œuvre un certain nombre de mélodies originales, — avec une grande habileté, il est vrai, — tout le long de la partition. C'est là le principal mérite de la Flamenca, et il faut avouer qu'il est assez mince.

Le 21 novembre, a eu lieu cette reprise de la Juive, que MM. Isola avaient annoncée pour leur ouverture. L'œuvre de Halévy n'avait pas paru à l'Opéra depuis dix ans, et personne d'ailleurs ne semblait s'en plaindre. Le public parisien a fait, on le pense, le meilleur accueil à cette vieille connaissance. L'exécution, dirigée par le kapellmeister Luigini, est excellente, avec Duc et Mme Litvinne comme protagonistes.

Aux *Concerts du Châtelet*, M. Colonne ayant traversé l'Atlantique pour quelques semaines, M. Gabriel, qu'il s'est adjoint récemment comme lieutenant, a pris le bâton de commandement. Trois concerts ont déjà été donnés sous sa direction; le jeune maître a, par deux fois, fait entendre la Symphonie en ré mineur de César Franck (on sait que M. Pierné fut l'élève du génial symphoniste). Dans cette œuvre sublime, dont toutes les parties sont également admirables, où Franck se révèle tout entier, tendre, mystique et puissant tour à tour, M. Pierné a montré une autorité réelle qu'il n'éprouve nullement la nécessité de faire apparaître par une exubérance de gestes que tant d'autres croient indispensable. M. Pierné, comme chef d'orchestre, se rapprocherait plutôt de M. Chevillard, dont il a la sobriété d'allures; nul doute que dans la direction de symphonies avec chœurs, il ne montre une maîtrise égale à celle dont il vient de faire preuve dans la direction de morceaux purement symphoniques. M. Pierné a dirigé jusqu'ici: les ouvertures du Roi Lear et des Francs-Juges, de Berlioz, la Pastorale de Beethoven, la suite d'orchestre de G. Fauré pour Pelléas et Mélisande, l'Après-midi d'un faune, cette impressioniste illustration musicale écrite par M. Debussy, pour le poème de Mallarmé; enfin deux nouveautés, Stenka-Râzine, de Glazounow et un Concerto pour violon de M. Gernsheim.

Stenka-Râzine est un de ces poèmes symphoniques auxquels la musique russe disciple de Berlioz et de Liszt, nous a accoutumés. Les Steppes de l'Asie-Centrale, Antar, Sadko, Thamar en sont des spécimens bien connus des habitués de MM. Colonne et Chevillard. Elève de Rimski-Korsakoff, M. Glazounow a composé de six symphonies et s'est exercé dans tous les domaines de la musique instru-

mentale; le poème symphonique, fort goûté en Russie, devait donc le tenter lui aussi. Il y a réussi si nous en jugeons d'après l'œuvre dont voici l'analyse:

«Le Volga immense et placide. Pendant de longues années, les alentours du fleuve demeuraient paisibles, lorsque tout à coup apparaît le terrible ataman Stenka-Râzine qui, à la tête de sa horde féroce, se mit à parcourir le Volga, en dévastant et en pillant les villes et les villages situés sur ses bords. Son bateau était magnifiquement paré, ses voiles en soie, ses rames dorées; au milieu du pavillon en drap d'argent, reposait, sur des tonneaux remplis d'or et d'argent la princesse persane, captive de Stenka-Râzine. Un jour, cependant, elle devint et, s'adressant aux camarades de son maître elle se mit à leur raconter qu'elle avait eu un songe qui lui avait appris que Stenka serait fusillé, que toute sa horde serait mise au cachot et qu'elle-même périrait dans les flots du Volga. Le songe de la princesse se réalisa. Stenka fut entouré par les soldats du tzar. Voyant sa perte, Stenka dit: «Jamais, pendant les trente années «de mes courses, je n'ai offert de don au Volga. Aujourd'hui, je lui donnerai ce qui «pour moi est plus précieux que tous les trésors de la terre», et sur ces mots, il précipita la princesse dans les flots. La bande féroce se mit à chanter gloire à son ataman et tous s'élancèrent sur les soldats du tzar. . . .» On voit tout de suite avec quels motifs le compositeur va construire, très librement son ouvrage: motif du fleuve, motif le Stenka, motif de la princesse captive; sur lesquels il brode les arabesques d'une orchestration vive et colorée, d'un coloris parfois naïf, à la manière de l'Ecole russe. Cette partition brille des mêmes qualitiés que celles de ses prédécesseurs ou contemporains; elle ne s'en distingue pas d'une façon très particulière, mais ne leur est nullement inférieure. Son succès été très honorable.

Le concerto pour violon de M. Gernsheim, œuvre un peu longue, dont le second mouvement (andante) n'est pas à dédaigner, a paru au public du Châtelet assez diffus; il a même provoqué un petit tumulte, — non injustifié, car on abuse par trop des concertos aux concerts du dimanche. M. L. Capet l'a joué avec sa virtuosité coutumière; il est regrettable que M. Gernsheim, dont on a, l'an dernier, applaudi une symphonie, n'ait pas choisi une autre œuvre pour se présenter de nouveau devant le public parisien. Je n'ai garde d'oublier, au cours des mêmes séances, l'apparition de Mme Schumann-Heink, qui s'est fait applaudir dans des pièces fort différentes: l'air de Vitellia, de Titus (Mozart), celui d'Adriano, de Rienzi, la scène d'Erda, du Rheingold (Wagner), la Toute-puissance (Schubert).

Aux Concerts-Lamoureux, M. Chevillard continue la série des Symphonies de Mozart.

La Schola Cantorum et la Société Philharmonique de Paris, ont, elles aussi, opéré leur réouverture. Là, ce sont toujours d'excellentes exécutions des vieux maîtres français auxquels la Schola s'est vouée, concurremment avec celles de Bach et Händel. Au concert du 12 novembre, une cantate de Chambonnières, Orphée, chantée par Mlle La Rouvière, accompagnée par l'orchestre et le clavecin, avec solos de flûte et de viole d'amour (M. Casadesus), a été particulièrement goutée. M. Desmonts s'est fait entendre sur la viole de gambe dans une Gavotte de Gluck et une Musette de De Caix d'Hervelois, avec une virtuosité qu'il est, je crois le seul à posséder sur ces instruments.

A la *Philharmonique*, les programmes sont toujours des plus soignés et réunissent les noms des virtuoses de tous les pays. Aux premiers concerts se sont fait entendre: MM. Pugno et Capet, le quatuor Petri, de Dresde, pour la partie instrumentale, MM. Frölich, W. Clark, Mme Litvinne, pour le chant. J.-G. P.

Prag. Über das wichtigste Ereignis des letzten Monats, über d'Albert's »Tiefland« berichte ich an anderer Stelle. Sonst aber gehts uns nicht besonders gut im Theater. Briesemeister hat infolge einer hochgradigen Indisposition, die ihn bis vor kurzem am Auftreten hinderte, einmal einen »Siegfried« gründlich versungen, Anton Bürger aus München hat bei einem Gastspiel als Tannhäuser wegen der unkünstlerischen Art seines Singens gar nicht gefallen. Im ersten Philharmonischen Konzert trat Karl Perron aus Dresden auf, der mit großem Erfolg Lieder von Schubert, Schumann, Löwe usw. sang. Unter Blech's befeuerndem Taktstock wurde Schubert's A-dur-

Symphonie, Liszt's Tasso und kaum mit einem Achtungserfolg Schillings' Vorspiel zum zweiten Akt »Ingwelde« gespielt. Drei Konzerte absolvierte Bronislaw Hubermann unter warmer Anteilnahme des Publikums, ein Konzert veranstaltete Theodor Bertram zusammen mit dem »Wagner-Interpreten(!)« Dr. Alexander Dillmann. Auch die unterschiedlichen Gesangvereine rühren sich in Liedertafeln. Zu tun gibts genug, aber viel Gewinn hat der Berichtsmonat nicht gebracht. E. Ry.

Stettin. Von den bemerkenswertesten Erscheinungen des sich für unsere Verhältnisse recht kräftig regenden Musiklebens in der begonnenen Saison sind zunächst zwei Kammermusikabende des Waldemar Meyer-Quartetts aus Berlin zu nennen, in deren erstem die Hofpianistin Elisabeth Jeppe mitwirkte, während dem zweiten der ausgezeichnete Klarinettist der Königl. Kapelle in Berlin, Professor Oskar Schubert seine solistische Unterstützung lieh. Einen großen Erfolg erzielte wieder Ludwig Wüllner, der, von Conrad v. Bos ausgezeichnet begleitet, sich aufs neue als erstklassiger Interpret der Leidenschaft und des Schmerzes erwies. Von den Mitgliedern des Grünfeld-Ensembles (Hofcellist Grünfeld, Sopranistin Rosa Berg und Pianistin Susanne Rée), das im 1. Konzert des »Vereins junger Kaufleute« auftrat, vermochte nur der erstgenannte durch seine vollendet künstlerischen Leistungen dauernd zu interessieren. Ein musikalisches Ereignis war das 1. Sinfoniekonzert des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Rebicek's Leitung.

Unsere Oper, in der Moritz Grimm nun schon in der 4. Saison an erster Stelle den Taktstock schwingt, weist verschiedene vorzügliche Kräfte auf. Neben den von der vorigen Saison her bekannten Mitgliedern Marie Wille (hochdramatischer Sopran), Julius Zarest (Heldenbariton) und Anton Wener (serieuser Baß) sind Margarete Beling-Schäfer (1. Soubrette) sowie die beiden Tenoristen Hans Leydemer 1. lyrische und jugendliche Heldenpartien) und Emil Buchwald (eigentliche Heldenpartien) zu nennen. Der Spielplan, der sich ja allerdings in der Hauptsache in den bekannten Gleisen bewegt, erfuhr eine dankenswerte Bereicherung durch die Neueinstudierung von Thomas' »Mignon« und Auber's »Schwarzer Domino«; bisherige einzige Novität war Verdi's »Othello«. Mit großem Erfolge gastierte Heddy Kauffmann von der Berliner Hofoper. C. P.

Wien. Die philharmonischen Konzerte haben sehr verheißungsvoll begonnen. Hofrat v. Schuch (Dresden), der von den acht Matinéen des Hofopernorchesters vier zu dirigieren hat, führte die Meisterschar der altbewährten Philharmoniker mit der gefestigten, vornehmen Ruhe eines erfahrenen Musikers und erwies sich schon in der Wahl des Programmes, mehr aber noch in der geistvollen, stilechten Interpretation, als einen der heute immer seltener werdenden wirklich überzeugten Klassiker-Dirigenten. Namentlich Händel's Concerto grosso in D-moll arbeitete er überaus fein in Dynamik und Phrasierung heraus, und der wundervolle Streicherchor der Philharmoniker entwickelte eine rauschende Tonfülle ohne gleichen, sodaß das Publikum einen Satz (natürlich das Menuett) da capo verlangte. Zu gleicher Zeit veranstaltete der Hietzinger Musik-Verein eine Aufführung des von Jos. Reiter reconstruierten Oratoriums »Herakles« von Händel, der in Anbetracht der Dilettantenleistungen ein gutes Gelingen nachgerühmt wird, ebenso wie der Aufführung der Beethoven'schen »Ruinen von Athen« seitens der Wiener Singakademie unter Leitung Karl Lafite's. In einem der unter Ferdinand Loewe kräftig aufblühenden Dienstag-Cyclus-Konzerte des Wiener Konzert-Vereines hörte ich unter anderm eine Ouverture »Cockaigne« des englischen Komponisten Edw. Elgar, der für den bedeutendsten lebenden britische Tonsetzer gilt. Elgar zeigt die typischen Merkmale seines Volkes: kalt berechnenden Verstand, geringe Herzenstätigkeit! Die Ouverture ist kontrapunktisch wohl fein gearbeitet, aber das grell-Groteske der Tonmalerei in der brutalen, äußerlichen Instrumentation überschreitet die Grenze zwischen effektvoll und banal schon merklich. Das in diesem Winter verstärkte Orchester des Konzert-Vereins pflegt auch die Solisten der sogenannten großen Konzerte im Musikvereinssaal zu begleiten, die die Konzertdirektion Gutmann alljährlich veranstaltet. Das genußreichste war der Abend des ausgezeichneten Violinisten Eugène Ysaye. Wer vermöchte heute drei große Violinkonzerte an einem Abend so wie er nicht nur einfach zu bewältigen, sondern

in der Seele mitzuerleben, ohne weder selbst, noch das Publikum auch nur im Geringsten zu ermüden? Auch der Abend, an dem der Kammersänger **Franz Navál**, einstens ein Liebling der Wiener, seine Gesangskunst voll entfaltete, darf als großes Musikereignis gelten. Navál besitzt einen Tenor von jener echt tenormäßig hellen Färbung, wie ihn sonst heute nur die italienischen Tenöre noch ihr Eigen nennen. Aufs Vorteilhafteste unterscheidet ihn aber von diesen — wie man sich bei dem Konzert des bekannten italienischen Gesangsvirtuosen A. Bonci überzeugen konnte — die feine geistige Pointierung des Vortrages, der Reichtum seines Gefühlslebens. Hugo Wolf, Rich. Strauß und Weingartner'sche Lieder singt Navál geradezu meisterhaft. Ernestine Schumann-Heink, die preußische Kammersängerin aus dem Böhmerlande, hat sich nun auch in Wien — leider nicht in einer Wagnerrolle an der Oper — als Konzertsängerin eingeführt, während sich die treffliche Altistin der Hofoper Edyth Walker, leider gleichfalls im Konzertsaale verabschiedete. Wann endlich wird dieser Unfug, der eine bloße Konzession an das große Publikum ist, abkommen?! Wie sehr in der Oper das romanische Element zu Ungunsten des deutschen mehr und mehr einzureißen droht, das beweist die Berufung eines eigenen Kapellmeister's, Speltrino, für italienische Opern. Er bewährte sich in der Leitung einer Lucia-Aufführung in der Frl. Kurz die Titelrolle zum ersten Male, und zwar mit guten Erfolge sang, als ein gemäßigter Maestro, dem die überhetzten tempi, das effekthascherische Herausholen der Schlußstretta und andere Unarten seiner Landsleute zum Glück nicht anhaften. Als Hans gastierte in der »Verkauften Braut« Herr Jörn von der Berliner Oper mit sehr gutem Gelingen, ebenso als Raoul in den »Hugenotten«. Er wäre an Stelle Navál's für lyrische Partieen sehr erwünscht. Zum Schluß möchte ich noch auf den neu gegründeten »Wiener Ansorge-Verein« hinweisen, der sich die Pflege der Kompositionen Conrad Ansorge's, sowie überhaupt moderner Kunst zur Aufgabe gemacht hat und mit einem sehr interessanten Programm hervortritt. Unter anderem wird ein Liederabend moderner österreichischer Komponisten Zemlinsky-Streicher, ein großes Ansorge-Konzert, sowie ein Schubert-Abend unter Leitung Rich. Heuberger's, veranstaltet werden. A. N.

Zürich. Am 6. Oktober begann hier die Konzertsaison mit dem ersten Abonnementskonzert der Tonhalle-Gesellschaft. Als Solist stand Professor Johann Kruse aus London auf dem Programm mit dem Mendelssohn'schen Violinkonzert und dem Konzert mit Streichorchesterbegleitung von Bach. Eingerahmt waren die beiden solistischen Leistungen durch die Oberon-Ouverture und die Siebente von Beethoven. Dr. Friedrich Hegar führte wie gewohnt meisterhaft das Szepter. Das II. Abonnementskonzert brachte uns eine Novität: »Tragisches Tongedicht« für großes Orchester vom Leipziger Komponisten Walter Lampe. Der Komponist dirigierte selbst. Das Werk wurde sehr gut aufgenommen. Lampe schreibt vornehme Musik. Nichts Kleinliches ist zu finden. Stets schöne Linien und Melodien, formell auf dem Boden der Klassiker, harmonisch modern. Das Konzert wurde durch die 4. Sinfonie von Schumann eingeleitet. Felia Litvinne aus Brüssel sang Isoldens Tod aus Tristan, Erlkönig von Schubert-Liszt, und die Schlußszene aus der Götterdämmerung. Letzteres Stück gelang ihr und dem Orchester ausgezeichnet. Bei Isoldens Tod konnte selbst die große Stimme der Sängerin nicht durchdringen, diese Szene ist doch der Instrumentation wegen nur im Theater denkbar. Ein Mißgriff war der Erlkönig. Die Instrumentation ist ja ausgezeichnet, aber das Lied verliert äußerst viel in dieser Bearbeitung. Dazu hetzte die Sängerin die Ballade zu sehr herunter. Zwei kleine, ewigjunge Stückchen von Gluck (Air aus Iphigenie in Aulis und Gavotte aus Armida) wirkten mitten zwischen den hochdramatischen Werken ausgezeichnet. Das eine (Gavotte) mußte Dr. Hegar sogar wiederholen. Das III. Abonnementskonzert brachte uns als Novität für Zürich die Märchensuite aus »Dornröschen« von Humperdinck. Dann trat unser Züricher Pianist Hans Richard auf mit Klavierkonzert im Cis-moll von L. Schytte. Dieses technisch sehr schwere, dankbare, aber fade Stück brachte Herr Richard ausgezeichnet zu Gehör. Wenn der Künstler sich weiter entwickelt (er ist erst 21 Jahre alt) so wird er in wenigen Jahren zu den besten Virtuosen seines Instruments zählen dürfen. Er besitzt eine große Technik und natürliches Empfinden. Alle diese Eigenschaften traten

dann besonders auch in den kleinen Solostücken hervor: Canzonetta von Huber, Andantino und Allegro von A. Michael Angelo Rossi (1620—1660), Etude op. 25 Nr. 9 von Chopin, und 15. Rapsodie von Liszt. Die Sinfonie »Aus der neuen Welt« Nr. 5 von A. Dvořák beschloß das Konzert. Das ist doch ein famoses Stück! Dr. Hegar brachte die Sinfonie so vollendet zu Gehör, daß man nicht wußte, wen man mehr bewundern solle, den Komponisten oder die Spielenden. —

Auch die Serie der Chorkonzerte hat schon begonnen. Am 10. November veranstaltete der »Gemischte Chor Zürich« eine Berliozfeier. Auf dem Programm stand das Requiem des Meisters. Da der Unterzeichnete die Aufführung leitete, muß die Kritik andern überlassen werden. Das Tenorsolo sang Herr Robert Kaufmann. Zwischen diesen größern Aufführungen fanden auch Konzerte intimeren Charakters statt, so zwei Kammermusikaufführungen der Tonhallegesellschaft. In der ersten spielten die Herren Ackroyd, H. Treichler. Ebner und Maler die Quartette B-dur von Mozart und A-moll von Brahms. Dazwischen spielte Herr Fr. Niggli den Carneval von Schumann. Auf dem Programm des 2. Abends stand ein Bläserquintett von Onslow und das Oktett für Streicher und Bläser von Schubert, dazwischen die Cellosonate von Rubinstein. Einen guten Eindruck hinterließ auch ein Orgelkonzert des jungen Künstlers E. Isler. Im Stadttheater errang bis jetzt den größten Erfolg: »Hofmann's Erzählungen« von Offenbach. V. A.

Vorlesungen über Musik.

Orël. 3. November. Das I. Abonnements-Konzert der hiesigen Sektion der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft, welches dem Andenken des Schöpfers der russischen Nationaloper, Michael Glinka, gewidmet war, wurde mit einer Vorlesung des Redakteurs Nic. Findeisen (St. Petersburg) über »*Glinka als Begründer der russischen Kunst-Musik*« eingeleitet. Als Illustration von Glinka's Betätigung als Liederkomponist trug die junge talentvolle Sängerin Frau Antonia Glasser (aus St. Petersburg) acht Lieder dieses Meisters vor. — Am 4. November fand ferner eine Vorlesung des geschätzten Pianisten D. Schor (aus Moskau) über »*Beethoven und seine Schöpfungen*« statt.

Stawropol (im Kaukasus). 29. Oktober. Redakteur Nic. Findeisen hielt in der hiesigen Sektion der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft eine Vorlesung über »*Die russische Musik im 19. Jahrhundert*«.

Nachrichten von Lehranstalten und Vereinen.

Amsterdam. Die städtische Regierung hat Herrn Jacques Hartog zum Privatdozenten für Musikgeschichte an der hiesigen Universität ernannt.

Berlin. Der bisherige Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität, Dr. Max Friedländer, ist zum außerordentlichen Professor ernannt worden.

Notizen.

Berlin. Einen geradezu rührenden, bisher *ungedruckten Brief Albert Lortzing's* veröffentlicht Direktor Dorn in der »Deutschen Bühnengenossenschafts-Zeitung«. Er stammt aus der letzten traurigen Zeit des Meisters, die er als Kapellmeister des Friedrich-Wilhelmstädtischen (jetzt »Deutschen«) Theaters in Berlin verlebte, und ist an den Intendanten des Weimarer Hoftheaters, Freiherrn v. Ziegesar, gerichtet:

»Hochgeehrter Herr! »Die Kunst geht nach Brot«, sagt der berühmte Lessing, und er hat sehr recht; ich wenigstens befinde mich in der Lage, ihm beistimmen zu müssen, und manche meiner deutschen Kollegen werden es mit mir tun. Dies die Einleitung zu dem, was ich mir erlaube, folgen zu lassen. Aus Erfahrung weiß ich, geehrtester Herr, daß an ihrer geschätzten Hofbühne neue Werke erst nach der Aufführung honoriert werden; wäre es indessen möglich, diesmal eine Ausnahme zu machen — ohne der Ordnung ihres Kassenwesens zu nahe zu treten, so würden Sie mich sehr verbinden, wenn Sie die Güte hätten, zu verfügen, daß mir das Honorar für die Oper »Zar und Zimmermann« noch vor Weihnacht ausgezahlt würde. Es giebt Momente im Leben — doch in dem obigen Motto ist alles enthalten, was ein deutscher Komponist (das will soviel sagen, als ein armer Teufel) über diesen Gegenstand noch sagen könnte, darum genug.

In Erwartung einer freundlichen Rücksichtnahme verharre ich hochachtungsvoll und ergebenst

Berlin, den 13. Dezember 1850. Albert Lortzing.

Der menschenfreundliche Intendant verfügte sogleich die Absendung des Honorars von 10 Friedrichd'or, wofür das Hoftheater ein für allemal das Aufführungsrecht der Oper erwarb. Fünf Wochen später, am 21. Januar des folgenden Jahres, starb Lortzing.

Die *Barth'sche Madrigalvereinigung*, ein unter Leitung von Artur Barth bestehendes Vokaldoppelquartett, wird Mitte Dezember ihr erstes Konzert geben, in dem eine ganze Reihe von italienischen und französischen, niederländischen, englischen und deutschen Madrigalen des 15. bis 17. Jahrhunderts zum Vortrag gelangen werden.

London. — The spirit which has animated the "Times" so-called, in reality an American syndicate (IV. 351) having the power by contract to use the name of the "Times" and partly their agency, regarding the *Encyclopaedia Britannica* (IV. 219), has been throughout distasteful to the English public and the English trade. The incidents have been successively; removal of sale from the original Edinburgh publishers; establishment of a hold on the machinery at least (though not on the literary department) of a newspaper; unprecedented advertisement to cover a quite faulty intrinsic design (V. 34); a system of instalment payments for an extraordinarily protracted time, during which the property still vested in the sellers; competitions designed to force the sale, inasmuch as they required the competitor to be in certain defined possession of and dominion over the volumes; an announcement that the price would be approximately doubled on 19th December 1903, and so brought up to £ 57, this price continuing till 1919, with a clear implication in the advertisement that the book-trade left to itself could only have sold at this higher or doubled price. Above all has been resented, going on from month to month, a language of puffery and jactitation suitable to Dulcamara's gilt chariot, but quite incongruous with the national journal of England. The "Associated Booksellers of Great Britain and Ireland" have now on 9th November 1903 issued a manifeste rebutting the statements about price and the trade. They say, the IXth edition of the Encyclopaedia (24 vols) was sold by the trade for £ 18. Considering all the circumstances, the new Supplement, or New Volumes, would have been sold by them at about £ 12 cash. Total perhaps rather over £ 30, or nearly the same price as till now sold by the syndicate. They further say that to imagine even that price persisting till 1919, "when the last volume will be 16 and the first volume about 40 years out of date", is absurd. Therefore, in effect, if the syndicate wishes to quote fancy prices, there is nothing to prevent

them; but the book-trade of England declines to be brought into the question, or to be made responsible for such rating. Viewing the matter from outside, it seems impossible to believe that after this divulgation of figures at any rate there will be found many persons willing to pay £ 57 for the Encyclopaedia (35 vols) subsequent to 19th December 1903.

Just appeared the *new vocal score of Berlioz' "Faust"* for the English market, with new English text by William Wallace, and new pianoforte accompaniments and general editing by Josef Holbrooke (Breitkopf and Härtel, Volksausgabe 1968). As the latter function need not have been given to an Englishman, the compliment is greater. When space allows, the record of these 2 musicians will be given. Wallace has made good his undertaking that he would furnish a translation adhering to Berlioz' music-notes with the utmost fidelity, and scarcely on any occasion altering the time-value of the notes. In the declamatory sections he dispenses with rhymes. Where B. makes repetitions of words to suit the chorus-writing, he in many cases writes in additional words. He has had to overcome the difficulty, that French words are nearly accentless, and that in B. for instance the same word appears sometimes indifferently as an anapaest, an amphibrach, or a cretic. The text has high literary qualifications. Holbrooke has adopted the orchestra-reduction plan for accompaniments, rather than the plan of easy playing. Instrumentation is indicated discreetly, not with unpractical profusion. Violoncello basses are not written, as if they were contrabasso basses, nor is one inversion of a chord written for another, 2 faults not unheard of. The vocal score is not compressed, except in a few trifling cases. Braces are clearly separated by extra space. Rehearsal marks by lozenge-numbers. He has thorough facility as a musician and has done his work very well. C. M.

München. In betreff der im Sommer 1904 stattfindenden *Festspiele* macht die Hoftheater-Intendanz bekannt, daß dieselben den Zeitraum vom 1. August bis 10. September umfassen werden, und daß den Wagner-Vorstellungen im Prinz-Regenten-Theater ein Mozart-Zyklus im Residenz-Theater beziehungsweise im Hoftheater vorausgehen wird. Die Aufführungen werden sich auf folgende Daten verteilen:

I. Zehn Festaufführungen Mozart'scher Werke
m Residenz-Theater und im Hof- und National-Theater in der Zeit vom 1. August bis 11. August:

Montag,	1.	August:	Figaros Hochzeit	Residenz-Theater.
Dienstag,	2.	»	Entführung aus dem Serail	Residenz-Theater.
Mittwoch,	3.	»	Don Giovanni	Residenz-Theater.
Donnerstag,	4.	»	Cosi fan tutte	Residenz-Theater.
Freitag,	5.	»	Die Zauberflöte (Hoftheater).	
Sonntag,	7.	»	Figaros Hochzeit	Residenz-Theater.
Montag,	8.	»	Entführung aus dem Serail	Residenz-Theater.
Dienstag,	9.	»	Don Giovanni	Residenz-Theater.
Mittwoch,	10.	»	Cosi fan tutte	Residenz-Theater.
Donnerstag,	11.	»	Die Zauberflöte (Hoftheater).	

II. Zwanzig Festaufführungen Rich. Wagner'scher Werke im Prinz-Regenten-Theater:

Freitag,	12.	August:	Tristan und Isolde.	
Sonntag,	14.	»	In neuer Inszenierung und Ausstattung: Der fliegende Holländer.	
Montag,	15.	»	Die Meistersinger von Nürnberg.	
Donnerstag,	18.	»	Das Rheingold	1. Nibelungen-Ring.
Freitag,	19.	»	Die Walküre	1. Nibelungen-Ring.
Sonnabend,	20.	»	Siegfried	1. Nibelungen-Ring.
Sonntag,	21.	»	Götterdämmerung	1. Nibelungen-Ring.
Mittwoch,	24.	»	Tristan und Isolde.	
Freitag,	26.	»	Der fliegende Holländer.	
Sonnabend,	27.	»	Die Meistersinger von Nürnberg.	
Montag,	29.	»	Der fliegende Holländer.	

Mittwoch,	31. August:	Das Rheingold	2. Nibelungen-Ring.
Donnerstag,	1. September:	Die Walküre	
Freitag,	2. »	Siegfried	
Sonnabend,	3. »	Götterdämmerung	
Montag,	5. »	Der fliegende Holländer.	
Mittwoch,	7. »	Das Rheingold	3. Nibelungen-Ring.
Donnerstag,	8. »	Die Walküre	
Freitag,	9. »	Siegfried	
Sonnabend,	10. »	Götterdämmerung	

Der Vorverkauf hat mit dem 1. November dieses Jahres begonnen. Bestellungen sind an die Königliche Hoftheater-Tageskasse zu richten. Zu den Ring-Aufführungen werden die Eintrittskarten nur für den ganzen Zyklus abgegeben.

Oxford. — The *Bodleian Library* (IV, 145) received 65, 203 items in last year; i. e. under the Copyright Act 46,682, by gift or exchange 11.162, by purchases new 7126, by purchases second-hand 233. Out of the 46,682 under Act, 3527 were music (V, 1). Out of the 18,521 not under the Act, different nations contributed as follows, Germany being first among foreign nations, and France second: — Austria 251, Belgium 269, England and colonies 4719, France 3969, Germany 5368, Greece and Balkans 361, Holland 222, Italy 1076, Russia 218, Scandinavia 301, Spain and Portugal 198, Switzerland 273, United States of America 956, Various smaller countries 340. Lieut. H. Somerville, R. N., gave 25 leaves written in black and red in language and peculiar alphabet of Lolos, tribe in China on borders of Thibet. Rev. Addison Crofton, of Seattle in the extreme N. W. of United States (IV, 525, 580) gave 4 vols. of folklore rhymes and notes collected by him. T. W. Taphouse of Oxford gave his own transcripts of book-catalogues of donations to University by Dr. William Heather (1584—1627, founder of Oxford Professorship of Music), and Music School library of 1682, and his own annotated copy of Kidson's British music publishers (III, 293, 496). The Peabody Museum gave facsimile of Codex Nuttall, an ancient Mexican codex. Bought from Dr. A. F. R. Hoernle the "Weber Sanscrit fragments", found near Kugiar, 60 miles S. of Yarkhand, part of which are probably Mongolian; written on both sides of 72 narrow leaves of woolly paper with glazed surface; probably 2000 years old. A volume "Pietas Oxoniensis" was published in memory of Sir Thos. Bodley (1545—1612). — At the *Taylorian Institution* the fees paid by students were, Spanish £ 13, Italian £ 24 10s., French £ 64 10s., German £ 73 15s.; the last two languages are being learnt more than at any previous time. F. R. S.

Regensburg. Der Lehrer an der Kirchenmusikschule in Regensburg und Hofkaplan Hermann Bäuerle hatte bekanntlich, geleitet durch die Erkenntnis, daß die alten Schlüssel ein großes Hindernis für die Verbreitung Palestrina'scher Werke seien, eine Neuausgabe von zehn vierstimmigen Messen in modernen Schlüsseln unternommen. Die Anerkennung, welche ihm diese Publikation von allen Seiten einbrachte und welche ihm Beweis dafür sein kann, daß er einem Bedürfnis entsprochen hat, ermutigt ihn, nunmehr auch einer Ausgabe von sämtlichen 52 für vier gemischte Stimmen komponierten Motetten für die höchsten Festzeiten des Kirchenjahrs in modernem Gewande näherzutreten Um das kostspielige Unternehmen zu ermöglichen, bittet er alle Freunde Palestrina's und wahrer Kirchenmusik, sich an der eröffneten Subskription zu beteiligen. Anmeldungen sind an Hermann Bäuerle (Regensburg, Hofamt) zu richten. Das Exemplar kostet broschiert 10 Mk. und wird seiner Zeit per Nachnahme versendet.

Stuttgart. Am 27. Oktober wurde in den hiesigen »Anlagen« das *Liszt-Denkmal*, eine Arbeit des Bildhauers Adolf Freund, enthüllt. Es verdankt seine Entstehung der Initiative der Hofpianistin Frau Johanna Klinckerfuß.

Kritische Bücherschau

der neu-erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Referenten: W. A. Aikin, Geo. Beckett, Ch. Maclean, Cecie Stainer, J. Wolf.

[Berlioz]. »Stella del monte«. Rotschimmernde Erinnerungsblätter aus dem Lebensherbste eines Romantikers. Nach Berlioz' Memoiren wiedergegeben von Arthur Smolian. Mit einem Bildnisse des Komponisten Berlioz. 65 S. kl. 8vo. Leipzig, Hermann Seemann, Nachfolger. ℳ —,60, geb. ℳ 1,—.

Dieser Abschnitt aus den Memoiren Berlioz' behandelt dessen Wiedersehen mit seiner Jugendangebeteten Estelle (späteren Madame Fornier), die unerwiderte Liebe, die in dem einundsechzigjährigen Manne mit ungestümer Leidenschaft wieder emporloderte. Die vortreffliche Übersetzung ist geeignet, dieses rührende Bild aus dem Leben des Meisters und damit diesen selbst weiteren Kreisen Deutschlands näher zu bringen.

Dodge, Janet. Twelve Elizabethan Songs (1601—1610) edited. London, A. H. Bullen, 1902. Royal 4to. pp. 25. 3/6.

Though most of the Madrigals from the Elizabethan Song Books have been republished at different times, the "Ayres" for single voice with accompaniment of Lute and Viola da Gamba have received little attention. This the more strange, because the words of many of the songs are familiar. Present collection is from books of "Ayres" in British Museum (excepting one long from library of Royal College of Music). The accompaniments, transcribed from lute tablature, have been left almost untouched; but "where the difference of instrument intended for use demands a fuller or a slightly modified chord", there have been some adaptations. It is to be desired that transcribers should make no adaptations whatsoever. "Marks of expression and tempo have been omitted, since they are invariably determined by the character of the words". The 12 songs are by Thos. Campion, Philip Rosseter, Robt. Jones, John Dowland, Thos. Greaves, John Denyel, Alfonzo Ferrabosco junior, Wm. Corkine. The composers of modern sickly drawing-room songs might perhaps be ashamed of their art if they read these specimens of pure melody, ingenious rhythm, and delicate harmony. Publication is sumptuously got up, G. B.

Done, Agnes E. A short account of our great Church musicians (1540—1876). Specially written for choristers. Henry Frowde, London, Edinburgh, Glasgow and New York, 1903. pp. 68, Crown 8vo.

The daughter of a well-known Cathedral organist (to whose memory she dedicates this little book), Miss Done writes with pleasant sympathy of English church musicians who were organists as well as composers. There are chapters on Marbecke, organist of S. George's Chapel, Windsor, famous in the 16th century; on Christopher Tye who became organist of Ely Cathedral in 1541; on Tallis and Orlando Gibbons; on Thomas Tomkins, born in 1575, organist of Worcester Cathedral; on Pelham Humfrey, Blow, and Turner, celebrated members of the Chapel Royal; on Henry Purcell and William Croft, both organists of Westminster Abbey; on Thomas Attwood, organist of S. Paul's Cathedral for 42 years; and Crotch, organist of Christ Church and Professor of Music (1797) in Oxford University; closing with a chapter on the Wesleys. There are numerous portraits of the composers. Miss Done relies chiefly on Burney's History of Music for her information, and it will doubtless interest the choristers for whom she specially writes. C. S.

Jones, Francis Arthur. Famous Hymns and their Authors. With portraits and facsimiles. 2nd edition. London: Hodder and Stoughton, 1903. pp. 337, Crown 8vo. 6/.

A brightly-written and interesting account of some well-known English hymns, with short biographies and portraits of their authors. Morning and Evening Hymns, those for Advent, Christmas, the New Year, the Passion, etc. are all discussed; how they came to be written is described, and the various alterations they have undergone at the hands of successive editors, at times

with sad results; although some authors, Cardinal Newman for instance, firmly refused to have their work tampered with. Facsimiles of verses in the original manuscript of a celebrated hymn are also given. It is interesting to hear how popular hymns gradually spread all over the world; Canon Oakeley's hymn "O come all ye, faithful" is a good example, it is a great favourite among the Malays and Dyaks. One is also struck by the way in which any fine hymn seems to find out eventually its own particular tune; often the tune has not been especially composed for it, but is so appropriate, that hymn and tune become inseparably connected. With some hymns it has been impossible to throw any light on their origin; the great Easter hymn "Jesus Christ is risen to-day" is known to have first appeared in a book entitled "Lyra Davidica" 1708, with the melody to which it has always since been sung; but the author or authors of hymn, translation and music cannot be found. Mention is made of the manuscript collection of hymns in Bishop Heber's clear handwriting which is in the British Museum. An index to the authors' names, and another to the first lines of the hymns, render it easy to trace any hymn to which one wishes to refer. C. S.

Knorr, Iwan. Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre. Für die Schüler des Dr. Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt a. M. zusammengestellt. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903. 78 S. 8⁰. ℳ 1,50.

Vorliegende Aufgaben sind gut gewählt und werden neben jeder Harmonielehre alten Stils mit Nutzen verwendet werden können. Bedenklich erscheinen mir die aus pädagogischen Gründen vorgenommenen Änderungen der Choralweisen, da die Gefahr, daß sich die Melodien in dieser Form dem Gedächtnisse einprägen, eine große ist. J. W.

Krasuski, F. Über den Ambitus der gregorianischen Meßgesänge. I. Heft der Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz), herausgegeben von Prof. Dr. P. Wagner. Freiburg (Schweiz), Buchdruckerei des Werkes vom hl. Paulus, 1903. VII und 132 S. 8⁰ sowie mehrere Tabellen.

Verfasser zeigt durch eingehende Untersuchungen der Gesänge des Proprium missae an Hand des aus dem 12. Jahrhundert stammenden Graduals von Nevers der Pariser Nationalbibliothek (f. lat. nouv. acq. 1235), daß die Praxis die ambitus-Theorie des Mittelalters nicht bestätigt und die Teilung der Tonarten in authentische und plagale willkürlich erscheinen läßt. J. W.

Lunn, Charles. Philosophy of Voice. London, Baillière Tindall and Cox, Hutchings and Romer, W. Reeves. 9th edition. pp. 188, Demy 8vo.

Fuller title is, Philosophy of Voice, showing the right and wrong action of voice in speech and song, with laws for self-culture. If the author could have restrained his polemical pretensions, and given an accurate account of his experiences when a pupil of Cattaneo nearly 50 years ago, his work might have been regarded as a contribution to vocal art. In its present form however it is difficult to disentangle anything of value from the disordered network of irrelevant extracts, metaphysical disputations, and wholesale abuse of everything and everybody, which, with a great deal of self-praise, occupies the greater part of its pages. The author is still more ill-advised in his attempt to deal with the scientific side of the question. In claiming to have made what he modestly sets forth as "the greatest scientific discovery affecting the science of voice-production that has ever been put before the public", he describes a method of breath-control by constriction of the "false cords" above the vibrating true vocal cords, sufficient to cause inflation of the laryngeal ventricles, which is physically impossible, and well known not to occur during phonation. The only charitable explanation of his theory is that he may have mistaken some other part of the larynx for the "false cords". Certainly the "coup de glotte" which he so strongly advocates, when produced by the constriction of those organs, is much too harsh and detrimental to the voice to have been tolerated by the sensitive ears of the old Italian masters. W. A. A.

Pearce, Charles W. Rudiments of Musical Knowledge. London, Vincent Music Co. 1903. 68 pp. 16mo. 1/.

The author, an experienced music-examiner and editor, has arranged this matter in the most methodical manner, for the purpose of reminding examination-candidates of those elementary facts which because they are elementary are generally forgotten. A subject accordingly to each

section, to promote reference. The long-suffering Italian language serves faithfully the purposes of musicians, and should be spared misprints like the following which pass from book to book: — Affetuoso, Con tènerezza, Langrimoso, Poco à poco, Vivacitá.
G. B.

Ravegnani, Sac. Ettore. Metodo compilato di Canto Gregoriano. Vol. I (2ª ed.) Roma, Desclée, Lefebure e Ci. XII und 89 S. kl. 8⁰, L. 1,30; vol. II Graz, Styria, 1902. XIII und 140 S. 8⁰, L. 1,70.

Eine empfehlenswerte praktische Anleitung zum gregorianischen Gesange, knapp in der Form, klar in der Sprache.
J. W.

Stahl, Wilhelm. Geschichtliche Entwickelung der evangelischen Kirchenmusik. Max Hesse's illustrierte Katechismen Band 33. Leipzig, Max Hesse, 1903. VIII und 85 S. 8⁰. brosch. ℳ 1,—.

Der Entwicklungsgang der evangelischen Kirchenmusik ist im großen und ganzen treffend charakterisiert. Befremdend ist unter anderem das Fehlen jeglichen Hinweises auf die Bedeutung, welche Osiander für den Choralgesang gewonnen hat. Mit seinen historischen Notizen steht Verfasser nicht immer auf der Höhe. Die Reform-Bestrebungen im 19. Jahrhundert kommen nicht deutlich zum Ausdruck. Im allgemeinen ist der Darstellung sonst Klarheit und Übersichtlichkeit nachzurühmen.
J. W.

St. Germaine. The Growth and Cultivation of the Voice in Singing. 10th edition. London, J. B. Cramer and Co. 1903. pp. 60, Demy 8vo. 1/.

This is a short and simple statement of the general principles upon which an experienced singing-mistress founds her method of teaching, and contains nothing extravagant or unsound Madame St. Germaine's remarks are mostly well-expressed generalities intended to encourage in her pupils what is vocally natural and good.
W. A. A.

Text und Programmbuch zum Heidelberger Musikfest 1903. Kommissionsverlag von Pfeiffer, Heidelberg. ℳ 1,10.

Enthaltend eine längere Einleitung von Wolfrum, in der Zweck und Ziele der Heidelberger Neuerungen klargelegt werden, sowie Beiträge von Grunsky, Rudolf Louis, Willibald Nagel, Max Schillings und Fritz Stein.

Warriner, John. Transposition, Keyboard and Orchestral. London, Novello and Co, Ld., 1903. Demy 4to. 56pp. 2/.

Everyone knows what extempore keyboard transposition is in practice. You look at the written notes, apply your experience, and do your best. More in detail, the extempore musical transposer acts like the language-dragoman or viva-voce translator. The latter takes 3 steps; he connotes the first-language word to an idea, he retains that idea in his memory, and he finds a new second-language word to connote the same. So the musician fits the written record to a certain ensemble of melodies and harmonies, carries that ensemble in his brain for a brief second, then reproduces that ensemble in a form differing from the written record. More in detail still. The musician analyses the ensemble of the written record as a combination of intervals, chords, tonal relationships, etc.; and in the process of reproducing the same in another key he employs the tools of stave-line shifting, interval counting, and chord or tonal-relationship building up. The author by the bye in his preface flouts the first 2 of these last-named methods of brain-reproduction; but seemingly in error, for extempore transposition is undoubtedly as much visual by the senses as intellectual by reasoning. — So much for practiced. But it is interesting to see how any author can make a primer on such a practical art, and essay to teach it. Warriner's method is briefly to sit the student at the key-board, and there make him transpose from written progressive exercises, in all of which he is instructed to analyse according to the phenomena and technicalities of the art, and in the earlier of which he is helped to analyse by various symbols attached to the written notes. For melody author uses the ideas and symbols (syllable or number of "Tonic Sol Fa"; it would have been clearer if he had adopted either syllable or number and not mixed the two. For chords, he marks the bass with roman numerals (IV, V, etc.) indicating the scale-number above tonic of the root of the chord (according to the simplest conceptions of root-classification), with subsidiary signs showing which inversion or other details, according to German manner. All this is quite unexceptionable. Author rightly

insists on necessity of practice, but does not allow enough for gift, which sweeps aside all such paraphernalia. — The short chapter on Orchestral Transposition relates only to writing for the transposing instruments, and being quite another subject might well have been omitted. C. M.

Williams, C. F. Abdy. The Story of Notation. London, Walter Scott Co. Ld. New York, C. Scribner's Sons, 1903. pp. 265. 3/6.

The oldest music-notation generally quoted, though the Hindoo is vastly older, is the ancient Greek harpstring-derived verbal notation. Present author, following various others, represents Greeks as reversing our terms "high" and "low" applied to bass and treble sounds. He says (page 12), "when they were obliged for teaching purposes to give names to the strings of their lyre, they called the lowest string of the tetrachord Hypate, which means highest, for in instruments of the harp shape, such as the trigon, this string was the highest when placed upright, or, as we should say, the longest". This is not so. The above nomonclature applied not only to elaborate τρίγωνα. but also and previously to the simple tetrachord-built λύρα, which had no long and short for the strings, any more than a violin has. The old word ὑπερτάτη means no doubt "highest" only, but the derived ὑπάτη came to mean anything extreme, the "farthest". As to νεάτη, it means even primarily "first-arising" (Sanscr. navas, Lat. novus). The lyre, when held, was held in the left hand with the bass end away, so ὑπάτη and νήτη signified nothing but the farthest and nearest strings. The Greeks had the idea of βαρὺς and ὀξὺς as applied to sounds, which are first-cousin to low and high. — Present author (again following others) gives but a meagre explanation of the σύστημα τέλειον verbal notation. Why did the term παρυπάτη in lower tetrachords give place to the term τρίτη in higher tetrachords? The answer is that the Greeks, converging on μέση, reckoned from both ends. At the far end of the harp (λύρα) it was naturally ὑπάτη, παρυπάτη, λίχανος (farthest string, next-to-farthest string, forefinger string); but at the near end of the harp, reckoning the opposite way, it was naturally νήτη, λίχανος, τρίτη (nearest string, forefinger string, third string). In no other way can τρίτη be explained. For the Greek scales generally see IV, 498, 501, 508, 740. — This ancient λύρα (say with 4 strings) is a curious problem. The strings will have been of different thicknesses, but by what mechanism were they correctly tuned? For in pictures of the simple variety (if such pictures can be relied upon at all) they look as if all twisted up or simultaneously transposed by a single long "peg" (ζυγόν). They were tuned scalewise in some scale or other, but they could not be stopped (except in harmonic) or fretted, and they were not longer than from nut to bridge of a violin. So the playing could but have been the twanging of just 4 treble notes something like E F G A, to reinforce in unison or octaves, or perhaps in some crude interval (μίξις), essential notes in the sung melody; such reinforcing notes must have been generally well above the melody for men's voices; a two-part chord of a 4th may have been sometimes twanged with the ring-finger and thumb. But this exceeding primitiveness gave birth in time to the elaborate 40-stringed harp called ἐπιγόνειον, wrongly derived from one Epigonus, and evidently meaning an instrument resting on the knees, supported at the height of the knees, or grasped between the knees (cf. "da gamba"), like the small Irish harp (IV, 497, 580). In this ἐπιγόνειον the strings were in all probability not simply scalewise, and were certainly in some way duplicative or octaval; and from it or some similar instrument (perhaps the 20-stringed μάγαδις). arose the Greek old-Attic instrumental letter-notation (κροῦσις), the indirect progenitor of Tonic-Sol-Fa letter-notation; such κροῦσις notation being not at all scalewise, but "across the strings". It was in fact tablature, and author very properly compares it with the lute tablature of Konrad Paumann (1410—1473) recorded by Virdung (Musica, 1511, facsimile Breitkopf and Härtel 1882). — Author describes in turn the Greek neo-Ionic vocal letter-notation (λέξις), which was scalewise; the complete letter-notation of Alypius (c. 360); the Greek time-signs; the Greek solmization syllables, τω τα (2nd upwards), τω τη (minor 3rd), τω τω (4th), τω τε (5th), as described by Bellermann's Greek Ἀνώνυμος; the apparent absence of notation for Ambrosian vocal music; the rough Byzantine neumes (νεῦμαι), based on Greek accents, as deciphered in recent times by the Benedictines of Solesmes; the Gregorian neume notation; the origin of the stave-lines; the Latin letter-notation; the picture-notation of Hucbald (c. 840—930); the system of points on lines, not spaces; the 7-note gamut, hexachordal solmization, and "hand" modulator of Beatus Guido inventor Musicae (c. 995—1050); the modern stave with notes on lines and spaces; the enormously complicated musical mensurabilis; musica ficta the intrusive or parallel lying instrument-

tablatures; clefs; key-signatures; bar-lines; leger-lines; figured bass; signs of expression and tempo; the wrongly condemned C clef; modern Byzantine notation, quasi-neumal (μαρτυρίαι) with moveable Do; new experimental notations (Heyden 1529, Salmon 1673, Souhaitty 1677, de la Salle c. 1720, Rousseau 1743, Jacob 1769, de Cassagne 1776, Rohleder 1792, Natorp 1813, Galin 1818, Iue 1824, Clavière 1848, Paris and Chevé 1850, Curwen c. 1850, Striby 1857, Delcamp 1860, Danel 1867, Meerens 1873, Stott 1885, Thelwall 1898, &c., &c.); and intermediately many other things. — There are useful Appendices of (a) Authorities referred to, 15 pages, (b) Glossary, 10 pages, (c) Chronological table of hist. of notation, 9 pages. — It would be easy to make finical objections to a work of detail, as for instance that the pictorial illustrations are sometimes placed without any sense. On a question of principle, author, with his very wide survey of schemes, might have been more liberal to Curwen's Tonic-Sol-Fa, than at p. 207. It represents a fundamental need of the incipient vocalist; it is founded on the truest principle in all music, that of tonality; and it ought to, and probably will, long subsist side by side with the more advanced stave-notation. Leaving objection aside, this is an admirable digest made by a scholar and a musician, crowded with interesting and well-placed fact. Neither H. Riemann's "Entwickelung unsrer Notenschrift" 1881, nor O. Fleischer's "Neumenstudien" 1895—97, are translated into English; and the present cheaply priced handbook, too modestly heralded, should be on every shelf. — For author see I, 356, 404; II, 433; III, 30; IV, 740. As music-director of Bradfield College he inaugurated music to the school Greek Plays, is the author of "Essay on the Music of the Greek Drama" (Breitkopf and Härtel, 1898), and has thrice lectured before the Musical Association (V, 23). He is now retired, engaged on literary work. C. M.

Eingesandte Musikalien.

Referenten: **W. Altmann, A. Mayer-Reinach, J. Wolf.**

Ambrosio, Alfred d'. Op. 20, Noveletta Nr. 2; Op. 22, Aria pour Violon et Piano. Frcs. 3,— bezw. 2,50 n. Nizza, Paul Decourcelle (Leipzig, Rieter-Biedermann).

Die sehr dankbaren und hübsch erfundenen Stückchen von d'Ambrosio sind als Vortragsstücke rasch beliebt geworden. Auch den beiden vorliegenden Werkchen, besonders der Kubelik gewidmeten Aria dürfte dies beschieden sein. W. A.

Ames, J. C. Berceuse für 2 Violinen und Klavier. *M* 2,—. Leipzig, J. Rieter-Biedermann.

Ein Salonstück besserer Art, zum Vortrag heranwachsender Violinisten recht empfehlenswert, dankbar und ohne Schwierigkeit. W. A.

Balakirew, Mili. Ouverture für Orchester zu W. Shakespeare's Tragödie »König Lear«. Klavierauszug zu 4 Händen vom Komponisten. Leipzig, St. Petersburg, Moskau, London, Jul. Heinr. Zimmermann. *M* 3,—.

Ein Klavierauszug, der wirklich die Aufgabe erfüllt, einen lebhaften Eindruck der Partitur zu geben. Dazu ist er klaviergerecht geschrieben und jeder Part interessant ausgestaltet. Was die Wertschätzung der Komposition an sich betrifft, so verweise ich auf das Urteil von Rosa Newmarch in unseren Sammelbänden (IV, 160), das ich ganz unterschreibe. J. W.

Beethoven. Op. 40 und Op. 50. Zwei Violin-Romanzen in G-dur und F-dur. Partitur-Ausgabe in klein 8⁰. *M* —,80. Leipzig, Ernst Eulenburg.

Dvořák, Anton. Op. 95. Symphonie Nr. 5, E-moll, »Aus der neuen Welt«. Partitur-Ausgabe in kl. 8⁰. *M* 4,—. Leipzig, Ernst Eulenburg.

Stich und Druck ist klar und deutlich, die Anordnung übersichtlich. Diese Ausgabe darf nicht nach Großbritannien und Irland, wohl aber in die englischen Kolonien und

ebenso in alle übrigen Länder der Welt eingeführt werden.

Gernsheim, Friedrich. Op. 73. Der Nibelungen Überfahrt. nach einer Ballade von Matthäi für Soli, Chor und Orchester. Leipzig, Rieter-Biedermann. Partitur *M* 7,50, Klavierauszug *M* 4,50.

Dieses letzte größere Werk des bekannten Komponisten gehört zu seinen besten Erzeugnissen. Das Gedicht ist recht wirkungsvoll vertont. Für größere, leistungsfähige Chorvereine ist seine Aufführung zweifellos eine dankbare Aufgabe.
A. M-R.

Günther, Richard. Geistliche Lieder von Georg Wilhelm Schulze nebst einem Anhang mit Orgel oder Klavierbegleitung. Halle a/S., Richard Mühlmann.

Als Weisen sind z. T. Choralmelodien, z. T. Originalmelodien benutzt. Am Satz beteiligen sich neben dem Herausgeber: Alb. Becker und Walter Braun. Kompositionen liegen vor von: Albert Becker, Hermann Opitz, H. Textor. Gottfried Weiß, Walter Braun und O. Gehrke. Der Anhang enthält unter anderm Lieder von Rambach, Novalis, Rückert und C. J. P. Spitta.
J. W.

Kahl, Jos. Oskar. Sonate A-dur für Violine und Pianoforte. *M* 6,— n. Leipzig, J. Rieter-Biedermann.

Durchaus noble Musik in schöner Form, freilich ohne besondere Originalität, aber mit Genuß zu spielen und zu hören; daß der erste Satz wohl in dem entsprechenden der 2. Brahms'schen Sonate sein Vorbild hat, daß im Trio des hübschen Intermezzo sich das Trio des Scherzo aus Brahms' H-dur-Trio meldet, daß der langsame Satz an das Hauptthema des Adagio von Beethoven op. 97 anklingt, sei dem Komponisten, der durchaus auf klassischem Boden steht, nicht verübelt. Im Finale ist mir keine Reminiszenz aufgestoßen. Da die Sonate für beide Spieler nicht schwierig ist, dürfte sie gern gespielt werden. W. A.

Ravanello, Oreste. Op. 66. Secunda Anthologia Vocalis (Liturgica) 122 Cantica sacra tribus vocibus aequalibus (C. I, C. II & A., vel T. I, T. II & B.). Ex auctoribus antiquis ac modernis collecta ac redacta. Edizione Marcello Capra N. 785. Collezione Diamante. Turin, Marcello Capra. VIII und 203 S. 8⁰. L. 4,—.

Eine auf die Bedürfnisse der katholischen Kirche zugeschnittene brauchbare Sammlung von mehrstimmigen Sätzen aus älterer und neuerer Zeit. Es ist zu bedauern, daß der Herausgeber bei den unter dem Namen älterer Autoren gehenden Kompositionen nicht angegeben hat, ob es sich um Originalsätze handelt. Bei Isaac sowie einigen Meistern des evangelischen Choralgesangs konnte ich ohne weiteres feststellen, daß nur die Hauptmelodie in einer späteren Fassung Verwendung gefunden hat. Die ältere Zeit ist vertreten mit Anerio, Breidenstein, Decius, Gastorius, Giacomelli. Giovanelli, Grazioli. Ingegneri, Isaac, Orl. Lasso, Lotti, Martini, Nanini, Palestrina, Pitoni. Mich. Praetorius, Sabbatini, Scheidemann, Tartini, Veronio und Vittoria. Aus der neueren Zeit liegen Werke vor von Bentivoglio, Bottazzo, Carturan, Cipolla, Còncina, Vittorio Franz. Grassi, Polleri, Ravanello, Remondi, Saladino, Terrabugio, Thermignon, Tomadini.
J. W.

Rebikoff, W. Op. 15. Les rêves. 5 mélomimiques pour Piano. Nr. 1 Naïade; Nr. 2 Les Démons s'amusent; Nr. 3 Le Faune; Nr. 4 La Néréïde; Nr. 5 Dans la forêt. Moskau und Leipzig, P. Jurgenson. *M* 1,80.

Der entschieden hochbegabte Verfasser läßt sich offenbar in dem Streben zu charakterisieren zu gewagten Experimenten verleiten. Indem er seinen »Träumen« die Tonskala Des, Es, F, g, a, h zugrunde legt, kommt er zu melodischen und harmonischen Verbindungen, die hart an der Grenze des Möglichen liegen und sicher von vielen direkt als ungenießbar bezeichnet werden. Das Lokalkolorit scheint getroffen, denn es klingt manchmal geradezu infernalisch.
J. W.

— Op. 18, Nr. 1. Gesangsszene: »Er schleppt sich so endlos und trostlos die Reihe der Tage« für Mezzo-Sopran oder Bariton und Klavier. Ebenda. *M* —,70.

Reuß, August. Op. 15. Ratbod der Friese. Für Bariton mit Orchester oder Pianoforte. Leipzig, Fr. Kistner. Partitur *M* 3,—, Orchesterstimmen *M* 6,—. Mit Pianoforte *M* 1,50.

Eine wirksam angelegte und wohlklingende Partitur, welche, wenn sie auch

keine bedeutenden Züge trägt, immerhin von einem tüchtigen Können des Verfassers Zeugnis ablegt. J. W.

Ruthardt, Adolf. Op. 42. Tonleiter-Etüden für Pianoforte. 2 Hefte, je ℳ 2,—. Leipzig, Otto Forberg.

— Op. 43. 15 Präludien. Studien polyphonen Stils für Pianoforte. 2 Hefte, je ℳ 2,—. ebenda.

Wertvolles Unterrichtsmaterial. Die Präludien enthalten auch manches vom rein musikalischen Standpunkte recht Beachtenswerte. J. W.

Schytte, Ludwig, Op. 110. »Piazza del Popolo«. Nr. 1 Serenade; Nr. 2 Romance; Nr. 3 Barcarole; Nr. 4 Tarantella. Je ℳ 1—1,25. Kopenhagen und Leipzig, Wilhelm Hansen.

Glatt und gefällig gearbeitet. Gehören aber nicht zum Besten, was Schytte geschaffen hat. J. W.

Todt, B. Trios für Pianoforte, Violine und Viola. Heft 10—12, je ℳ 4,80. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Seinen 9 Heften Trio-Bearbeitungen, von denen die nach Bach entschieden wertvoll und sehr empfehlenswert sind, hat Todt nunmehr noch 3 Hefte mit je 2 Nummern eigner Kompositionen folgen lassen, die wohl zum Hausgebrauch für seine Kinder entstanden sind und sich zum Teil an von ihm komponierte Lieder anlehnen. Es wird gewiß auch Kreise geben, denen diese einfachen und harmlosen Tongebilde Freude bereiten; ich jedoch kann nicht umhin, meine Verwunderung darüber auszusprechen, daß ein so hervorragender Bachkenner wie Todt so wenig polyphon zu schreiben weiß. W. A.

Tours, Berthold. Petit Duo Symphonique pour deux violons et Violoncelle ad lib. avec accompagnement de Piano. London, Mainz, Brüssel und Paris, Schott. ℳ 4,25.

Enthält neben manchen recht flachen Zügen doch auch ganz Interessantes und ist im allgemeinen geschickt gearbeitet. J. W.

Zeitschriftenschau

zusammengestellt von

Ernst Euting.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift V, Heft 1, S. 43.

-a-. Niedersächsische Musikfeste — SH 43, Nr. 45.

Altmann, Wilhelm. Zur Biographie Otto Nicolai's und Wilhelm Taubert's — NZfM 70, Nr. 45.

Amft, Georg. 25. Generalversammlung des Grafschafter Cäcilienvereins in Schlegel am 17. September 1903 — Cc 11, Nr. 11.

Anonym. Dr. Elgar at home — MO, Nr. 314 [Interview].

Anonym. Adelina Patti — MuM 58, Nr. 10.

Anonym. Elgar's neues Oratorium »Die Apostel« — NMZ 24, Nr. 24.

Anonym. Vor 10 Jahren. (Dem Andenken Tschaikowsky's) — RMG 1903, Nr. 42.

Anonym. Zur Lohnbewegung der Musikinstrumenten-Arbeiter Berlins — DIZ, 27. Oktober 1903.

Anonym. Schweizerische Tonkünstler im Ausland: Theophil Forchhammer. Otto Hegner — SMZ 43, Nr. 30.

Anonym. Die Herstellung der Grammophon-Platten — DIZ, 7. Oktober 1903 [illustriert].

Anonym. Papst Pius X und die Kirchenmusik — KVS 18, Nr. 3.

Anonym. Das Orgelspiel in der Advents- und Fastenzeit — ibid.

Anonym. Henschel's Requiem — Musical Life (Brooklyn), Juni 1903.

Anonym. Die Musikverhältnisse auf der Ausstellung zu St. Louis im Jahre 1904 — DMZ 34, Nr. 45 [betrifft speziell die Engagements-Verhältnisse deutscher Musiker].

Anonym. Michele Esposito — MT, Nr. 729 [mit Porträt].

Anonym. New College, Oxford — MT,

Nr. 729 [mit musikgeschichtlichen Notizen].

Anonym. Heine und die Mutter Meyerbeer's. Mit einem ungedruckten Briefe Heinrich Heine's — Deutsche Dichtung, 33, Nr. 1.

Arend, Max. Hugo Riemann — BfHK 8, Nr. 2 [mit Porträt].

Avril, René d'. L'art à Nancy. Réouverture de la saison musicale — MSu, Nr. 42.

Batka, Richard. Die deutsche Gesangsballade — NMZ 25, Nr. 1 ff.

Baughan, E. A. The Birmingham Festival. Elgar's »The Apostles« — MMR, Nr. 395.

Bellaigue, Camille. Les idées musicales d'Aristote — Revue des Deux Mondes (Paris, 15 rue de l'Université) 1. November 1903.

Besold. Die Hörprüfung mit Stimmgabeln bei einseitiger Taubheit und die Schlüsse, welche sich daraus für die »Knochenleitung« und für die Funktion des Schalleitungsapparates ziehen lassen — Zeitschrift für Ohrenheilkunde (Wiesbaden, J. F. Bergmann) November 1903.

Bouyer, Raymond. »La Tosca« de Puccini et la nouvelle Italie musicale — La Nouvelle Revue (Paris, 26 rue Racine) 25, Nr. 1.

Brathe, P. Die Notwendigkeit des Chorraums — MSfG 8, Nr. 11.

Braunstein, L. Über den Einfluß des Telephonierens auf das Gehörorgan — Archiv für Ohrenheilkunde (Leipzig, C. W. Vogel), September 1903.

Brunnhofer, Hermann. Richard Wagner's Geschichtsphilosophie — BB 26, Nr. 10/12.

Campi, A. Alessandro Bonci. Versuch einer kritischen Studie — NMP 12, Nr. 22.

Case, A. J. Hinter dem Vorhang der großen Oper zu Paris — Die Woche (Berlin, August Scherl) 5, Nr. 43 [illustriert].

Case, W. S. Music at popular resorts — MN, Nr. 660.

—— Choral music in London — ibid., Nr. 661.

Caspari, W. Enrico Bossi's »Canticum Canticorum« — Si 28, Nr. 11.

Chevalier, Paul Emile. »La Fille de la mère Michel«, opérette en trois actes, de M. Daniel Riche, musique de M. Ernest Gillet (aux Bouffes-Parisiens) — M, Nr. 3786.

Choisy, Frank. Un musicien danois: Carl Nielsen — GM 49, Nr. 43

Closson, Ernest. »Prinzessin Sonnenschein« (Prinses Zomeschyn«). Lyrisches Märchen in 4 Akten. Dichtung von Pol de Mont. Musik von Paul Gilson. Erstaufführung in der vlämischen Oper zu Antwerpen am 10. Oktober 1903 — S. 61, Nr. 50/51.

Combe, Ed. La question des droits d'auteur — MSu, Nr. 42.

Conrat, H. J. Vom Birminghamer Musikfest (13.—16. Oktober 1903) — NMZ 25, Nr. 2.

Cursch-Bühren, F. Th. Julius Blüthner — MWB 34, Nr. 45.

Dams, H. The Cathedral Type of Service — MN, Nr. 661.

Dandelot, A. Victorin Joncières † — MM 1903, Nr. 20.

Daubresse, M. La sensibilité musicale des animaux — GM 49, Nr. 44 ff.

Dent, Edward J. The earliest string quartets — MMR, Nr. 395

E., R. Musiker-Briefe aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts (von Joh. Buchner, Heinich Finck, Glarean, Paul Hofhaymer, Gregor Valentianus) — MfM 35, Nr. 11.

Eccarius-Sieber. »Röslein im Hag« Volksoper von Cyrill Kistler. Uraufführung im Elberfelder Stadttheater am 13. Oktober 1903. — NMZ 25, Nr. 2.

—— Über die weitere Ausgestaltung und Bereicherung der Kammermusik-Programme — MWB 34, Nr. 42.

Eymien, Henry. Les fêtes de Berlioz en Dauphiné — PA, Nr. 1128.

Fiege, R. Die »Richard Wagner-Feste« in Berlin — NMP 12, Nr 21.

Findeisen, Nic. Die Frauen-Gestalten in P. Tschaikowsky's Opern — RMG 1903, Nr. 42.

—— Die Oper in Petersburg — S 61. Nr. 52/53.

Flat, Paul. »La Tosca«, drame lyrique de M. Puccini à l'Opéra-Comique — Revue Bleue (Paris, 41 bis rue de Châteaudun) 31. Oktober 1903.

Floch, Siegfried. Zwischenaktsmusik — WKM 1, Nr. 25.

Foth, M. Die Kunst in der Schule — RMG 1903, Nr. 38.

Freybe, G. Richard Wagner und das Christentum — Protestantenblatt (Bremen, Carl Schünemann) 36, Nr. 42 [Kritik des gleichnamigen Buches v. Otto Hartrich].

Friedmann, Armin. »Carmen«. Ein Gedenkblatt zum hundertsten Geburtstag des Prosper Mérimée — NMZ 25, Nr. 1.

-g-. 15. Ungarisches Landes-Sängerbundesfest 1903 — SH 43, Nr. 41.

G.-Z., J. Gibt's ein eidgenössisches Sängerbundesfest im Jahre 1905? — SMZ 43, Nr. 29.

Gärtner, Eugen. Zur Instrumentenkunde — NMZ 25, Nr. 1 [mit Abbildungen älterer Saiteninstrumente].

Georg, Wilhelm. In »Don Juan's« Schloß zu Harzburg. Ein Nachmittag bei Francesco d'Andrade — NMZ 24, Nr. 24.

Göhler, Georg. Tantièmen für Konzertaufführungen — KW 17, Nr. 3.
Graf, Max. Johannes Brahms — BW 6, Nr. 3.
Grunsky, K. Das Heidelberger Musikfest — S 61, Nr. 54/55.
—— Alte Klaviermusik für die Gegenwart — KW 17, Nr. 2.
Haardt. Die XVII. Jahresversamlung des Evangelischen Kirchengesangvereins für Rheinland — CEK 17, Nr. 11.
Haase, R. Das Jahresfest des Evangelischen Kirchengesangvereins für Anhalt — CEK 17, Nr. 11.
Hahn, Arthur. Ermanno Wolf-Ferrari — NMZ 25, Nr. 2.
Hammerschlag, Victor. Beitrag zur Lehre von Sprachstörungen im Kindesalter — Zeitschrift für Ohrenheilkunde Wiesbaden, J. F. Bergmann November 1903.
Haskins, C. W. Music at the Bristol Church Congress — MN, Nr. 660.
Heuß, Alfred. »Journal du printemps« von J. C. F. Fischer. »Zodiacus« von J. A. S. Denkmäler deutscher Tonkunst, II. Folge, 10. Band, herausgegeben von Ernst von Werra) — S 61, Nr. 50/51.
Hildebrand, Otto. Klavierbeleuchtung mittels Accumulatoren — DIZ, 27. Oktobor 1903.
Hiller, Paul. »Röslein im Haag«. Volksoper in 3 Akten von Cyrill Kistler, Text von Th. A. Kolbe. Uraufführung am 13. Oktober im Stadtheater zu Elberfeld — NZfM 70, Nr. 43.
Hitomi J. Das japanische Theater. Deutsch von Wilhelm Thal — NMZ 24, Nr. 24.
Imbert, H. »Hérodiade«. Opéra en quatre actes et sept tableaux de MM. Paul Milliet, H. Grémont et A. Zanardini, Musique de M. Massenet. Première représentation au Théâtre Municipal de la Gaîté, le 21 octobre 1903 — GM 49, Nr. 43.
—— Victorin Joncières † — ibid., Nr. 44.
—— »La Flamenca«. Drame musical en quatre actes de MM. Henri Cain et Eug. Adenis, musique de M. Lucien Lambert. Première représentation au Théâtre Municipal de la Gaîté, le 30 octobre 1903 — ibid.. Nr. 45.
Israfil. Jan Kubelik. Marie Hall. — MC, November 1903.
Istel, Edgar. E. T. A. Hoffmann als Musikschriftsteller — NZfM 70, Nr. 45 f.
Ive, Oliver. The Birmingham Festival — MN, Nr. 659 f.
—— Anglican or Gregorian chants? — ibid., Nr. 661.
Joß, Viktor. »Zaïre«. Oper in 2 Aufzügen. Text nach dem gleichnamigen Drama Voltaire's. Musik von P. de la Nux. (Erstaufführung in Prag am 9. Oktober 1903) — AMZ 30, Nr. 43.
K. Das Heidelberger Musikfest — RMZ 4, Nr. 44.
Karlyle, Charles. Die diesjährigen englischen Provinzial-Musikfeste — S 61, Nr. 54/55 f.
Keller, Otto. Der Musikfreund als Forscher und Komponist — NMZ 24, Nr. 24.
Kling, H. Die Hoboe. Der Fagott — Die Instrumentalmusik (Zürich, Gebr. Hug & Co.) 4, Nr. 11.
Klingemann, Karl. Ein Kirchenlied als Zeuge der Beziehungen zwischen den »Sette Communi« und dem Mutterlande — Deutsche Erde (Gotha, Justus Perthes) 2, Nr. 5.
Koch, M. Tonsatzlehre — NMZ 25, Nr. 1 ff.
Kohl, Emil. Über das dem Doppler'schen Prinzipe entsprechende Integral der Gleichungen für die Wellenbewegung — Annalen der Physik (Leipzig J. A. Barth) 1903, Seite 515 ff.
Kohut, Adolph. Alphons Maurice — NMZ 24, Nr. 24.
—— Franz Schubert und Ungarn — NMZ 25, Nr. 1. [mit einer Abbildung von Schubert's Geburtshaus].
Kompaneisky, N. Über die Verwandtschaft des russischen Kirchengesanges mit dem byzantinischen — RMG 1903, Nr. 37.
Kramer, R, Die neue Orgel in der Kirche zu Roßlau — DIZ, 27. Oktober 1903.
Krause, Emil. Zum zehnjährigen Todestage Peter v. Tschaikowsky's — MWB 34, Nr. 45.
—— Händel's »Messias« in Max Seiffert's Bearbeitung (Klavier-Auszug) — CEK 17, Nr. 11.
Kretschmar, Max. Robert Franz and his memorial at Halle-on-Saale — MMR, Nr. 395.
Krom, Andr. L. Julius Blüthner, Hof-Piano-Fabrikant — WvM 10, Nr. 45.
Kronseder, Otto. Franz Lachner. Eine biographische Skizze zur Erinnerung an seinen 100. Geburtstag (2. April 1803) — Altbayerische Monatsschrift München (J. J. Lentner'sche Buchhandlung) 4, Nr. 2/3 [mit wertvollem Quellenmaterial, zahlreichen Illustrationen, einem Verzeichnis von L.'s sämtlichen Werken etc.].
Leichtentritt, Hugo. Ein Urahne des Berlioz'schen Requiems (Festmesse des Orazio Benevoli) — AMZ 30, Nr. 44.
—— Musikpädagogischer Kongreß in Berlin — ibid.
—— Neue Ausgaben Bach'scher und Händel'scher Werke — ibid., Nr. 45.
—— Musikpädagogischer Kongreß in Berlin am 19. und 20. Oktober — NZfM 70, Nr. 44.

Leßmann, Otto. Das Musikfest zu Heidelberg 24.—26. Oktober — AMZ 30, Nr. 44.

—— Die Lisztfeier in Stuttgart — ibid., Nr. 45 [mit Abbildung des neuen Liszt-Denkmals].

Lipaeff, Jwan. Orchester-Musiker. Geschichtliche Notizen über deren Lage in Rußland — RMG 1903. Nr. 38 ff.

—— Wessen bedarf der Nord-Kaukasus in musikalischer Beziehung? — ibid., Nr. 37.

Lissipin, M. Über den Gesang des Kiewo-Petschersk Klosters — RMG 1903, Nr. 37.

Louis, Rudolf. Ernst Boehe — NMZ 25, Nr. 1.

Lusztig, J. C. Die Wagner-Denkmalweihe in Berlin — BW 6, Nr. 2.

M., A. Le monument de Wagner à Berlin — MM 1903, Nr. 19.

—— Giacomo Puccini — ibid., Nr. 20 [mit Porträt].

M., H. Jesus Monasterio †. Oscar Berggruen †. — M, Nr. 3788.

Maclean, Charles. Berlin Wagner Memorial — MN, Nr. 659.

[**Majláth.**] Rundschreiben des H. H. Bischofs von Erdély Siebenbürgen Graf Gustav Karl Majláth über Kirchenmusik — MS 1903, Nr. 11.

Mangeot, A. »La Tosca« de Giacomo Puccini. Première représentation à l'Opéra-Comique le 13 octobre 1903 — MM 1903, Nr. 20.

Mansfield, Orlando A. Metrical chanting — MO, Nr. 314.

Marchesi, S. D. C The musical season in Paris — MMR, Nr. 395.

Marsop, Paul. Zur Stuttgarter Theaterbaufrage — NMZ 25, Nr. 2.

Merkel, Paul. Aussprache und Deklamation. Ein Beitrag zur Hebung des Männergesanges — SH 43, Nr. 41.

Miller, H. Colin. Euing Musical Library (Glasgow) — MO, Nr. 314.

Möller, Jörgen. Kritische Bemerkungen zum Aufsatze des Herrn Professor A. Barth über Täuschungen des Gehörs in Bezug auf Tonhöhe und Klangfarbe — Archiv für Ohrenheilkunde (Leipzig, F. C. W. Vogel) September 1903.

Morsch, Anna. Die Verhandlungen des Musikpädagogischen Kongresses zu Berlin — KL, 1. November 1903.

Motta, J. Viana da. Ch. V. Alkan aîné — MM 1903, Nr. 20.

Müller, Hermann. Zur Geschichte des deutschen Kirchengesanges — Wissenschaftliche Beilage zur Germania (Berlin) 1903, Nr. 36.

Müller-Reuter, Theodor. Das Heidelberger Musikfest — NZfM 70, Nr. 45.

Neal, H. Das Heidelberger Musikfest. Vom 24. bis 26. Oktober 1903 — DMZ 34, Nr. 45.

Niemann, Walter. »Günther von Schwarzburg«, Oper in 3 Akten von Ignaz Holzbauer (Denkmäler deutscher Tonkunst, I. Folge, 8. und 9. Band, herausgegeben von Hermann Kretzschmar) — S 61, Nr. 50/51.

Oppenheim, Adolf. Frau Cosima Wagner als Regisseurin — Breslauer Zeitung 1903, Nr. 634.

P., A, Victorin Joncières †. Maurice Rollinat † — M, Nr. 3788.

Philips, R. C. The music of ancient Greece — MO, Nr. 314 ff.

Pougin, Arthur. »La Tosca«, opéra en trois actes, poème tiré du drame de M. Victorien Sardou par MM. Giuseppe Giacosa et Luigi Illica, et traduit par M. Paul Ferrier, musique de M. Giacomo Puccini. Première représentation le 13 octobre 1902 à l'Opera-Comique — M, Nr. 3786.

—— »Hérodiade«, opéra en quatre actes et sept tableaux, paroles de MM. Paul Milliet et Grémont, musique de M. J. Massenet. Première représentation le 21 octobre 1903 — M, Nr. 3787.

—— »La Flamenca«, drame musical en quatre actes, paroles de MM. Henri Cain et Eugène et Édouard Adénis, musique de M. Lucien Lambert. Première représentation le 31 octobre 1903 — M, Nr. 3788.

Prod'homme, J. G. Die »Hugenotten«-Première — Mk 3, Nr. 3.

Pudor, Heinrich. Ein moderner Salon-Flügel im jung-deutschen Stil — DIZ, 17. October 1903 [mit Abbildung].

Puttmann, Max. Friedrich Schneider. Ein Gedenkblatt zu seinem 50jährigen Todestage — AMZ 30, Nr. 46 f.

—— Johan Gottfried Schicht. (Zu seinem 150. Geburtstage) — NMZ 24, Nr. 24.

R. M. Fêtes Wagnériennes [à Berlin] — GM 49, Nr. 43.

Rendall, G. W. Organ building at the antipodes — MO, Nr. 314.

Rideout, Percy R. Problems of psalm chanting — MN. Nr. 660.

Ritter, Hermann. Mozart's Totenschädel — NMZ 25. Nr. 2.

Rosegger, Peter. Von der Vernachlässigung unseres alten Volksliedes — DVL 5, Nr. 8.

S., H. A. Beethoven und seine Ärzte — Deutsches Volksblatt (Wien) 2. Sept. 1903.

Salvador. Piedigrotta e le sue canzoni — MuM 58, Nr. 10.

Schering, Arnold. Die Aufgaben des musikgeschichtlichen Unterrichts am Konservatorium — NZfM 70, Nr. 43.

Schjelderup, Gerhard. »Odysseus' Tod«. Musiktragödie von August Bungert. Uraufführung im Dredener Hoftheater — AMZ 30, Nr. 46.
Schlemüller, Hugo. »Die Meeresbraut« von Jan Blockx — S 61, Nr. 52/53. [Erste deutsche Aufführung in Frankfurt a/Main].
Schmitz, Eugen. Studien zur Entstehungsgeschichte der romantischen Oper — MWB 34, Nr. 43 ff.
Schoor. J. L'année musicale à Bucharest — MM 1903, Nr. 19.
Schultze, Adolph. Die Richard Wagner-Feier in Berlin — NMZ 25, Nr. 1.
—— Franz von Vecsey — ibid. Nr. 2 [mit Porträt].
Schulze, E. A. Über die Schallgeschwindigkeit in sehr engen Röhren — Berichte der Deutschen Physikalischen Gesellschaft (Braunschweig, Friedrich Vieweg & Sohn) 1903, Nr. 20, [Literaturbericht, S. 324].
Seidl, Arthur. Aus »Neu-Bayreuth« — MWB 34, Nr. 42.
Seydler, Anton. Riemann's »Große Kompositionslehre«. II. Band: der polyphone Satz — NMP 12, Nr. 22 [Kritik].
Sieber, Karl. Ernstes und Heiteres aus dem Leben berühmter Primadonnen — NMZ 25, Nr. 1,
Smolensky, St. Über die »Liturgie«, op. 41, von Tchaikowsky — RMG 1903, Nr. 42 ff. [aus den »Erinnerungen an Tschaikowsky«].
Smolian, Arthur. Zum fünfzigjährigen Bestehen der Blüthner'schen Hof-Pianoforte-Farik — NMP 12, Nr. 22.
Solenière, Eugène de. Les Fêtes en l'honneur de Wagner à Berlin — MM 1903, Nr. 19.
Sonntag, Arthur. Neuere Arbeiten über die Anatomie des Gehörorgans — Internationales Centralblatt für Ohrenheilkunde (Leipzig, J. A. Barth) 2, Nr. 2.
Southgate, T. L. The cathedrals and churches of North Germany — MN, Nr. 660.
St-r, H. Opern-Regie — WKM 1, Nr. 24.
Steuer, Max. Ein Kapitel von gesanglicher Unzulänglichkeit — NZfM 70, Nr. 44.
—— Marie Geistinger † — Mk 3, Nr. 3.
Struthers, Christina. Theodor Kirchner (1823—1903) — MMR, Nr. 395.
Sweeting, E. T. Dr. Crotch on Bach's »Forty-Eight« — MT, Nr. 729.
-t. Etwas über Kirchenmusik und Kirchenorgeln in Ostindien — ZfI 24, Nr. 3.
Thiessen, Karl. Neue Kammermusik — S 61, Nr. 52/53.
Tierie, Anton H. Willem de Haan — WvM 10, Nr. 43.
Trapp, Ed. Alpenkönig und Menschenfeind. Oper in 3 Aufzügen nach Raimund von N. Batka. Musik von Leo Blech. Uraufführung an der Dresdener Hofoper — WKM 1, Nr. 23.
Urban, Erich. Die Wiedergeburt der Operette — Mk 3, Nr. 3
Valentin, Karl. La vie musicale à Stockholm — MSu, Nr. 42.
Vivell, Cölestin. Über den ambitus der gregorianischen Meßgesänge — GR 2, Nr. 11.
Wagner, Dr. Über die Gesänge der Totenmesse — GR 2, Nr. 11.
Wagner, P. Stand der Choralwissenschaft in Deutschland. Vortrag, gehalten auf der Generalversammlung des Görresvereins zu Straßburg i. E. am 7. Oktober 1903 — C 20, Nr. 10.
Walter, Victor. Tschaikowsky über die Oper — RMG 1903, Nr. 42.
Wendling, G. Ernestine Schumann-Heink — BW 6, Nr. 2.
Wenisch, Joseph. »Alpenkönig und Menschenfeind« von Richard Batka und Leo Blech. Uraufführung zu Dresden am 1. Oktober 1903 — NMZ 25, Nr. 1.
Werner, Hildegard. Richard Wagnerfesten in Berlin — SMT 23, Nr. 16.
—— The Wagner festival [in Berlin] — MO, Nr. 314.
Wibl, J. Kirchenmusikalische Ausbildung unserer Lehramtszöglinge — GR 2, Nr. 11.
Wintzer, Wilhelm. Persönliches von Theodor Kirchner — NMZ 25, Nr. 1.
Wistinghausen, Rich. von. »Alpenkönig und Menschenfeind.« Oper von L. Blech und R. Batka — NZfM 70. Nr. 46 [anläßlich der Dresdener Uraufführung].
Ziehn, Bernhard. Über die Kirchentöne — Mk 3, Nr. 3.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Berlin.

Die Ortsgruppensitzung vom 11. November 1903 galt vorwiegend der Pflege praktischer Musik. Sie wurde eingeleitet durch eine wohlgelungene Vorführung der *Haydn'schen »Harmonie« in F-dur* für 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte (Ausführende: Vereinigung zur Förderung der Blaskammermusik.) Es folgten: die *»Lieder der Saidjah« von Eugen Lindner* (mit tief-empfundenen Vortrag gesungen von Fräulein Valerie Zitelmann), dann einige *Solostücke für Klavier*, um deren Wiedergabe sich Fräulein *Eva Schlemmer* sehr verdient machte.

Der zweite Teil des Abends war dem machtvoll emporstrebenden Komponisten *Paul Juon* gewidmet. Herr Dr. Wilhelm Altmann machte zunächst in einem kurzen Vortrag einige Angaben über den Lebens- und künstlerischen Entwicklungsgang des Tondichters. Juon wurde am 23. Februar (8. März) 1872 in Moskau geboren, wo er fünf Jahre lang das Konservatorium besuchte in der Absicht sich zum Violin-Virtuosen ausbilden zu lassen. Der Kompositions-Unterricht bei Tanejew und Arensky ließen jedoch den Entschluß in ihm reifen, sich ganz der Komposition zu widmen; in Berlin war er dann noch drei Semester hindurch Kompositions-Schüler Woldemar Bargiel's. 1896 erhielt Juon einen Ruf als Theorie-Lehrer an das städtische Konservatorium in Baku, er fühlte sich jedoch von seinem dortigen Wirkungskreis, insbesondere wegen Mangels an geistiger Anregung unbefriedigt, so daß er schon im nächsten Jahre seine Stelle aufgab und wieder nach Berlin zurückkehrte, um hier ganz der Komposition lebend seinen dauernden Wohnsitz zu nehmen. — Juon's Schaffen ist dem seines geistigen Vaters Brahms nahe verwandt. Ein Meister kontrapunktischer Satzweise knüpft er gleich diesem an die Formen der Klassiker an und sucht sie in modernem Sinne weiter zu bilden. Kühnheit und Eigenart der Gedanken, eine unerschöpfliche Vielgestaltigkeit des Rhythmus, Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit der Stimmungen sprechen aus jedem seiner bisher veröffentlichten Werke zu uns. Das Gebiet, auf dem sich Juon bisher mit besonderem Glücke betätigt hat, ist die Kammermusik. Das zu Gehör gebrachte *Klavier-Trio op. 17*, welches seine Feuertaufe bereits auf der letztjährigen Tonkünstler-Versammlung zu Krefeld empfangen hatte, machte einen gewaltigen Eindruck; es gilt dies insbesondere von dem weitausgesponnenen Adagio mit dem großen Orgelpunkt zum Schlusse. Die Ausführung des Trios mit Herrn Kapellmeister Willi Benda am Violoncello war eine vorzügliche.

* * *

Die *Dezember-Sitzung* der Ortsgruppe findet ausnahmsweise nicht am dritten Mittwoch, sondern am Sonnabend, den 19. Dezember, abends 8 Uhr im Oberlicht-Saale der Philharmonie statt und wird einen Vortrag des Herrn Professor Richard Hansmann über *»Das Jankó-Klavier und seine technische Vervollkommnung«* bringen.

Ernst Euting.

Frankfurt a. M.

In der Generalversammlung der hiesigen Ortsgruppe, welche am 2. November stattfand, gelangten zwei Werke von Vorläufern Haydn's auf dem Gebiet der Instrumentalmusik zu Gehör, beide von Riemann durch sein Collegium musicum erneuter Beachtung zugeführt, das 1. Orchestertrio von Joh. *Stamitz* und ein Trio von *Johann Christian Bach*, dem »Mailänder«. Einleitende Bemerkungen des Herrn Dr. R. Hohenemser wiesen auf die Bedeutung der beiden Meister und ihre Stellung in der Musik-

geschichte hin; die Ausführung, welche die Kompositionen durch die Herren F. Küchler, L. und H. Keiper (Streicher) und C. Breidenstein (Klavier) fanden, wurde deren Charakter und Stilart durchaus gerecht und weckte bei den Zuhörern lebhaftes Interesse.

In der sich anschließenden Vorstandswahl wurden die Herren Dr. R. Hohenemser (Vorsitzender), C. Süß (stellvertretender Vorsitzender), Fr. Nic. Manskopf (Bibliothekar) und A. Desoff (Schriftführer) auf weitere zwei Jahre bestätigt, das Kassieramt der Buchhandlung Joseph Baer & Co. übertragen.

Albert Dessoff.

London.

The Musical Association held its annual General Meeting to receive the last year's report and to elect officers &c. at the opening of the 30th yearly Session, on Tuesday 10th November 1903. A Special General Meeting was held on the same day, at which the Council were authorised to take steps for registering the Association under the Companies' Acts. The first lecture of the Session was given by Dr. W. A. Aikin (III, 336) on "The Principles of Vowel Pronunciation.

Differences of pitch in vocal sound were caused by the action of the "cords" lying at the base of the resonating apparatus of the throat and mouth, those cords being equivalent to a "reed". The different timbres or vowel qualities of vocal sound were caused by this or that position, distension, labial obstruction, etc. applied to the resonating apparatus. The throat and mouth gave practically to the resonating apparatus two chambers, inclined at right angles to each other, and joined together by a tube passing round the angle. The lecturer exhibited a plaster-cast showing in solid form what would be the air-contents of the whole distended resonating apparatus. But each of the chambers just mentioned formed an irregular air receptacle, the air in which, when set in vibration, was capable of emitting by itself a note of definite pitch. According as it was held, distended, labially obstructed, etc., so this proper note of its own would assume different pitches. Further as there were two chambers, and as one practically could not be made to emit sound without the other, this gave a perpetual duet. These proper sounds of the two chambers were so faint that if the vocal cords or reed were operating as in ordinary speech or song, they were merged in the general total sound and ceased to be audible as anything possessing a pitch. But by adopting the device known as whispering, where the vocal cords only agitate the resonance chambers, the proper notes of the latter could be separately heard. They are quite audible to the whisperer himself, and are made audible to others by inserting a vibrating tuning-fork of requisite pitch into the buccal chamber as reinforcement, or by putting a finger on the neck outside the guttural chamber and tapping on the nail so as to get sound by percussion. The lecturer made the sounds very audible at some distance from him. Now the curious phenomenon at once transpired, that when the resonance chambers assumed the position to give such and such a "vowel sound", as we call it, its faintly heard proper note simultaneously became of such and such a pitch. If the vowel sound was altered, another pitch was shown. On the lecturer's voice the vowel "A" (continental pronunciation) coincided with a resonance chamber pitch of treble C. A diagram was then shown of vowel sounds ranging from "U" to "I" (continental pronunciation). The buccal resonance chamber pitches ranged correspondingly scalewise over an interval of a twelfth, tallying with "U" at bottom and "I" at top; while the guttural resonance chamber pitches ranged over a sixth, travelling up and then back again. The consequence was that the two chambers were in unison for six notes from the "U" sound upwards to a little beyond the "A" sound, and then preceeding in contrary motion gave successively a third, diminished fifth, sixth, octave, tenth and twelfth. The lecturer said that these phenomena were the same for all human beings, though the absolute pitch of the whole series might vary a little with the individual, and the absolute pitch of the whole series would be about a minor third higher in a woman than in a man. The mouth being once put in a position to emit a vowel sound, that position was retained by it, whatever note or principal tone might be made by the reed apparatus lying at the base. In other words any note could be emitted on any vowel. The lecture

stopped at this, and did not indicate the practical applications of the phenomena. — Discussion by Dr. W. H. Cummings (Chairman), and Messrs. Blaikley, Karlyle, Maclean, Mc. Naught, and Southgate. Reply by lecturer.

After the lecture the Annual Dinner took place (Sir Hubert Parry in the chair), 130 covers being laid. Speeches by the Chairman, and by Sir Frederick Bridge, Dr. W. H. Cummings, Mr. Clifford Edgar, Mr. Otto Goldschmidt, Sir Alexander Mackenzie, and Sir August Manns. The music performed was mostly composed by past or present members, e. g. F. Bridge, W. H. Cummings, A. H. D. Prendergast, Arthur Sullivan, John Thomas. Harp solos by Mr. John Thomas, the King's Harpist, were a special feature.

J. Percy Baker, Secretary.

Malmö.

Die Ortsgruppe hielt ihre zweite Sitzung am 24. Oktober ab. Herr cand. theol. Hj. Thurén aus Kopenhagen, der als Gast eingeladen war, hielt einen ausgezeichneten Vortrag über seine *musikalisch-folkloristische Reise nach den Får-Inseln* im vorigen Sommer. Der Vortrag wurde durch phonographisch wiedergegebene Volkslieder illustriert. Zahlreiche Gäste waren erschienen.

Tobias Norlind.

Neue Mitglieder.

Bethune, Charles C. London W. 98 Lexham Gardens, Kensington.

Enequist, Fräulein in Herrnhut.

Thelwall, Walter Hampden. London S.W. 4 Huron Road, Balham.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Cornelissen, Th. in Segeberg jetzt Königl. Seminarmusiklehrer in Pölitz, Pommern.

Lowtzky, Hermann in Karlsruhe jetzt in Leipzig, Schützenstraße 2 I.

Wolff, Professor Dr. Leonhard in Bonn jetzt Godesberg a. Rh.

Das Generalregister

des vorigen, vierten Jahrganges unserer Zeitschrift und Sammelbände im Umfange von $4^3/_4$ Bogen liegt diesem Hefte bei.

Ausgegeben Anfang Dezember 1903.

Für die Redaktion verantwortlich: Professor Dr. Oskar Fleischer, Berlin W., Motzstr. 17
Mitverantwortlich: Dr. Ernst Euting und Dr. Albert Mayer-Reinach in Berlin.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 4. **Fünfter Jahrgang.** **1904.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Das Jankó-Klavier und seine technische Vervollkommnung.

Dem Berliner Pianoforte-Fabrikanten Wilhelm Menzel ist eine hochbedeutsame Verbesserung der Jankó-Klaviatur gelungen durch Konstruktion eines Tastenhebels, der die Anschlags-Schwierigkeiten der bisherigen Hebelkonstruktionen und somit die letzten Hindernisse, die einer weiteren Verbreitung der Jankó-Klaviatur entgegenstanden, aus der Welt schafft. Die Menzel'sche Verbesserung war die Veranlassung zu einem Vortrag, den der Unterzeichnete in der Dezember-Sitzung der Ortsgruppe Berlin der IMG. hielt und wobei zwei Instrumente mit der verbesserten Klaviatur vorgeführt wurden[1]. Bei der großen Tragweite, welche ich der neuen Erfindung beimesse, scheint mir im Anschluß an meinen Vortrag und in Ergänzung desselben ein erneuter Hinweis auf die großen unleugbaren Vorteile der Jankó-Klaviatur an dieser Stelle gerechtfertigt.

* * *

Um die Wissenschaften und Künste populärer, verständlicher, leichter faßlich zu gestalten, war man stets bestrebt theoretische und praktische Erleichterungen und Vereinfachung der Methoden einzuführen.

Jede Verbesserung (auf jedem Gebiet) bedeutet unstreitig einen Kulturfortschritt. Dieser Fortschritt läßt sich nicht aufhalten und der damit verbundene Kampf ist ein unabänderliches Naturgesetz, dem wir Menschen folgen müssen.

Die große Bedeutung der Musik zur ethischen Erziehung der Menschen ist stets von allen Kulturvölkern anerkannt worden. Die Musik veredelt die Menschen, sie ist ihre treue Begleiterin in den verschiedensten Lebensstellungen, in Freud und Leid! Zu ihrer Pflege und praktischen Ausübung sind (nebst der menschlichen Stimme) die Saiteninstrumente die geeignetsten. Unter den Saiteninstrumenten wiederum ist das Klavier das populärste und ihm haben wir zum großen Teil den heutigen Stand der Tonkunst zu danken. Es unterliegt keinem Zweifel, daß durch die Verbesserung und

1) Vergleiche den Ortsgruppen-Bericht im vorliegenden Heft. Die Redaktion.

Vervollkommnung desselben der Tonkunst immer mehr Anhänger zugeführt und ihr auch immer wieder neue Wege gewiesen werden können.

Die Schöpfungen auf musikalischem Gebiete, insbesondere die der Neuzeit, stellen an die Künstler und Dilettanten große technische Anforderungen und können von den Ausübenden physisch und geistig kaum noch bewältigt werden. In Erkenntnis dessen hat es an Versuchen das bisher gebräuchliche Klavier oder vielmehr dessen Klaviatur zu verbessern nicht gefehlt. Leider aber bauten sich diese Versuche auf der bereits feststehenden diatonischen Klaviatur auf, und es kam nichts neues, sondern nur Mißbildungen zu stande, die sich in ihrer unfreien Gestaltung als nicht lebensfähig erwiesen. Obwohl der Ton der Instrumente größer und edler, man möchte sagen sinnlicher wurde und man im Bau und der Mechanik unserer Klaviere mit großem Erfolge vieles ersann, um das Instrument zu verbessern, wurde dagegen nichts erfunden, was das Technische des Klavierspiels erleichtern und damit das Künstlerische hätte heben können. So war, entgegen den Verbesserungen, die die Orchesterinstrumente im Laufe der Zeit erfahren haben, im Bau der Klaviatur kein Fortschritt gemacht worden.

Wie viele Musikbegabte mußten das Studium des Klavierspiels einstellen, weil ihre Technik nicht ausreichte und auch nicht entwicklungsfähig war, oder weil ihr Gesundheitszustand durch das viele Üben Schaden genommen hatte. Diese Enttäuschten gingen zumeist der Musik für immer verloren.

Die heutige Jugend wird unter gänzlich anderen Grundsätzen für das praktische Leben herangebildet als die vor fünfzig Jahren. Naturgemäß müßte auch auf musikalischem Gebiet in bezug auf die praktische Ausbildung die Erziehung eine andere geworden sein, während sie in Wirklichkeit nur in der theoretischen Wissenschaft fortgeschritten ist. Die Ursache hierfür liegt an der Unvollkommenheit unserer heutigen Klaviatur.

Die Mängel derselben sind in der Tat auch nicht gering.

Sie harmoniert vor allem nicht mit dem anatomischen Bau unserer Hand[1]; die Finger nehmen ihrer Anlage nach eine strahlenförmige Stellung ein, und werden doch gewaltsam zur Geläufigkeit nach der Breite gedrängt; sie haben ungleiche Länge und müssen doch nahezu in eine gerade Linie zusammengezogen werden; namentlich fällt dies beim Daumen ins Gewicht, da dieser bedeutend kürzer ist als die übrigen Finger und auch vermöge seiner gegensätzlichen Stellung zu denselben eine tiefere Lage einzunehmen bestimmt erscheint.

Wohl gibt es Akkorde und Tonfolgen, bei denen dies weniger fühlbar wird; namentlich in den Fällen, wo der Daumen auf eine Untertaste, die übrigen bis auf den kleinen Finger auf Obertasten zu liegen kommen.

Der Gebrauch des stärksten Fingers, des Daumens, wird beschränkt durch die Obertasten, und namentlich ist es nicht immer möglich, diesen Finger dort zu gebrauchen, wo rhythmische und dynamische Rücksichten dies wünschenswert machen würden. Das Untersetzen des Daumens nach einer weißen Taste wird tatsächlich zum Nebensetzen und würde zur Unbequemlichkeit des Hinaufsetzens, wollte man ihn nach einer weißen Taste auf einer schwarzen gebrauchen.

Um dies zu vermeiden, muß in der Wahl des Fingersatzes stete Rücksicht auf den Daumen genommen werden; die verschiedenen Lagen der Ober-

---

1) Ich folge hier den trefflichen Ausführungen, die Jankó selbst gegeben hat.

tasten haben also einen bestimmenden Einfluß auf den Fingersatz in den verschiedenen Tonarten, so daß Skalen, Akkorde und andere Tonfolgen in den meisten Tonarten verschiedene Fingersätze erhalten; das Studienmaterial wird dadurch ungemein vermehrt.

Die Ausdehnung der gebräuchlichen Klaviatur nach der Breite erschwert das Ineinandergreifen der Hände, und nicht geringere Schwierigkeiten bieten auch die Spannungsverhältnisse derselben dar.

Die Breite der Klaviatur ist eine unverhältnismäßige im Vergleich zur durchschnittlichen Spannung der menschlichen Hand, und ohne anderweitige Hilfsmittel erscheint das zweihändige Spiel auf derselben wie zwei dichte Haufen zusammengedrängter Töne, mit leeren Strecken zwischen, über und unter ihnen. Dieser Übelstand ist schon längst fühlbar gewesen, und man hat getrachtet, ihm abzuhelfen; eine wesentliche Verminderung der Breite einer Oktave erscheint nicht tunlich, weil in solchem Falle breitere Finger nicht mehr Platz hätten, zwischen zwei Obertasten anzuschlagen, oder diese so dünn geschnitten werden müßten, daß das Spiel zu unsicher werden würde. Man hilft sich deshalb gegenwärtig, um die Lücken auszufüllen und einen größeren Tonumfang zu beherrschen, mit Arpeggien und dem Pedal, zwei Hilfsmittel, deren unfreiwillige, durch äußere Gründe veranlaßte Anwendung den ästhetischen Eindruck der Kunstleistung oft vermindert.

Endlich ist noch zu erwähnen, daß das Auge und das Tastgefühl sich unwillkürlich an die fünf Obertasten heften und die räumliche Vorstellung, von der wir uns ja doch niemals ganz lostrennen können, in falsche Bahnen lenken, indem sie den musikalisch gleichen Tonarten verschiedene räumliche Beziehungen zuordnen.

Alle diese angeführten Mängel sind durch die Erfindung Paul von Jankó's beseitigt.

Es ist ziemlich schwer, eine deutliche Vorstellung von seiner Klaviatur zu gewinnen, ohne ein Instrument vor sich zu haben, und in jedem Falle erscheint sie auf den ersten Blick so kompliziert, daß es den Anschein haben kann, sie sei eher eine unnötige Verwicklung, denn eine zweckmäßige Verbesserung der gewöhnlichen Klaviatur; erst bei einiger Vertrautheit mit der Konstruktion werden jene Verhältnisse offenbar, welche das Wesen derselben ausmachen und ihre Vorteile gewährleisten.

Es sei deshalb für die folgenden Auseinandersetzungen die Geduld und Aufmerksamkeit des Lesers in erhöhtem Maße erbeten.

Die äußere Ansicht der Klaviatur hat Ähnlichkeit mit einer Treppe von sechs Stufen. Die Tasten erscheinen in sechs Reihen terrassenförmig übereinander gelagert und geben der Klaviatur das Aussehen von ebensovielen Manualen aus lauter gleichen, eigentümlich geformten, sehr kurzen Untertasten, welche kaum die Länge des vorderen Stückes der gewöhnlichen weißen Tasten haben; auch liegen sie nicht alle genau übereinander, sondern jede Reihe erscheint gegen die unter ihr liegende um eine halbe Tastenbreite seitwärts verschoben, so daß also in der untersten Reihe die Mitten der Tasten gerade unter die Trennungslinie zweier Tasten der nächst höheren (zweiten) Reihe fallen; die nächste (dritte) Reihe ist wieder um eine halbe Tastenbreite verschoben — die Tasten kommen hier also in dieselbe Lage wie in der ersten (untersten) Reihe, d. h. die Tasten der dritten Reihe liegen genau über denjenigen der ersten; ebenso müssen infolge der weiteren Verschiebung die Tasten der vierten Reihe genau über denen

der zweiten liegen, und ein Gleiches findet endlich auch noch statt bezüglich der noch übrigen zwei höchsten Reihen.

Die Einrichtung, daß man dieselbe Taste, also denselben Ton an drei verschieden hoch gelegenen Stellen anschlagen kann, ist ein Hauptmerkmal dieser Klaviatur.

Nun die hauptsächlichsten Vorteile der Jankó-Klaviatur.

A. Natürliche Handhabung.

In der Tat gewinnt unsere Hand auf dieser Klaviatur eine ihren anatomischen Verhältnissen entsprechende natürliche Haltung, im Gegensatz zu der auf dem bisherigen Klaviere. Die treppenförmige Anordnung der Tasten ermöglicht es nämlich, daß der Daumen in der Regel auf den beiden untersten Reihen spielt, während die übrigen Finger höher gelegene Anschlagstellen benützen. Dadurch wird jener gegensätzlichen Stellung, welche der Daumen den übrigen Fingern gegenüber von Natur aus einnimmt, Rechnung getragen.

B. Vermehrte Spannfähigkeit.

Die Mensur für die Oktave beträgt bei derselben 120 mm gegenüber circa 165 mm bei der gewöhnlichen Klaviatur. Es ist somit einleuchtend, daß mit gleicher Spannkraft der Hand ein bedeutend größerer Tonumfang beherrscht werden kann.

(Aus dem zweiten Satz der A-moll-Sonate für das Jankó-Klavier von Victor Hansmann, Op. 23.)





Durch die vermehrte Spannfähigkeit werden auf der neuen Klaviatur Händen von durchschnittlicher Spannung Akkorde und Griffe zugänglich, welche bisher gänzlich (auch den größten Händen) unmöglich waren oder nur vierhändig gespielt werden konnten.

Fünfstimmige Dreiklänge, auf der gewöhnlichen Klaviatur unmöglich, sind hier spielbar.

Die ruhig solide Klangfülle dieser zugleich angeschlagenen fünfstimmigen Dreiklänge und ähnlicher Akkorde gibt ganz neue Klangwirkungen.

C. Kraftersparnis.

Vor allem kommt hierbei die geringere Breitenausdehnung der ganzen Klaviatur in betracht, welche die Bewegungen des Oberkörpers entbehrlich

macht. Die verminderte Anstrengung bei den Spannungen und die natürlichere Hand- und Fingerhaltung sind ebenfalls Momente der Kraftersparnis.

D. Vermehrte Sicherheit des Anschlages.

Ein Hauptübel der gebräuchlichen Klaviatur ist die Notwendigkeit, eine weiße Taste zwischen zwei schwarzen anzuschlagen. Die Sache hat aber noch einen anderen Übelstand: sie beeinträchtigt die Treffsicherheit wesentlich, ob es sich nun um Akkorde handelt, die von einiger Höhe angeschlagen werden sollen, oder um einzelne Töne und laufende Figuren.

E. Gleichheit aller Tonarten.

Zwischen den einzelnen Tonarten der heutigen Musik besteht für das Ohr kein Unterschied außer dem der Tonhöhe. Anders ists für die spielende Hand. Die fürs Gehör gleichen Tonarten sind auf der gebräuchlichen Klaviatur für die Hand tatsächlich ungleich und zeigen beträchtliche Unterschiede in bezug auf die Handstellung und den Fingersatz, sowohl in den Tonleitern als auch in Akkorden und anderen Figuren.

Aus diesem Umstand folgt nebst manchen anderen Nachteilen die allen sehr wohl bekannte Schwierigkeit, das technische Material sich anzueignen, wo es notwendig ist, alle Übungen und Figuren in zwölf verschiedenen Tonarten zu studieren. Solchen Übelständen hilft die neue Klaviatur in einfacher und natürlicher Weise ab, denn auf derselben sind alle Tonarten gleich, und es besteht zwischen ihnen in bezug auf die Handstellung, den Fingersatz und alle räumlichen Verhältnisse ihrer Bestandteile, kurz alles dessen, was für das Tastgefühl der Hand in betracht kommt, durchaus kein Unterschied.

Die Vorteile, welche durch die Gleichkeit der Tonarten erreicht werden, springen in die Augen. Das technische Übungsmaterial wird um ein Bedeutendes vermindert; anstatt zwölf Tonleitern braucht man nur eine zu üben, und das Gleiche gilt von allen den Akkordlagen, Zerlegungen, Tonleitern in Doppel- und mehrfachen Griffen, Läufen und Figuren, welche die Grundlage der Klaviertechnik bilden.

Daß dadurch auch die Studienzeit, welche zur Aneignung einer gewissen Fertigkeit notwendig ist, verkürzt wird, ist offenbar.

F. Freiheit des Fingersatzes.

Wenn es schon von großem Vorteil ist, alle Tonarten mit gleichem Fingersatz zu spielen, so liegt zweifelsohne eine noch wertvollere Eigentümlichkeit der neuen Klaviatur darin: jede Tonfolge mit jedem beliebigen Fingersatz spielen zu können.

Es sei noch bemerkt, daß kein Hindernis vorliegt, alles eventuell nach Belieben auch mit demselben Fingersatz zu spielen, wie auf der gebräuchlichen Klaviatur.

G. Spezielle Effekte.

Hier ist es vor allem beachtenswert, daß man alle Halbton- und Ganztonschritte »schleifen« kann.

Das chromatische Glissando einfach, in kleinen und großen Terzen, in

Quarten, Sexten, Oktaven, in Dezimen und Dreiklängen, dann kombinierte chromatische Figuren.

Allerdings ist hier ein Mißbrauch nicht ausgeschlossen, und namentlich der glanzvolle Effekt des chromatischen Glissando kann leicht zu übermäßiger Ausbeutung verleiten; dies kann aber billigerweise niemals der Konstruktion zum Vorwurf gemacht werden, und mit weiser Mäßigung zur rechten Zeit angewendet, wird auch dieses Klanggebilde zu künstlerischer Wirkung zu verwenden sein.

Einem weit verbreiteten Irrtum gegenüber sei bemerkt, daß die gesamte Klavierliteratur so gespielt wird, wie sie die Komponisten für das alte Klavier niedergeschrieben haben.

Die Jankó-Klaviatur verlangt weder eine neue Notenschrift, noch irgend ein neues dynamisches oder ein anderes Vortragszeichen. Für den Lehrer ist nur die Kenntnis des Jankó-Tastenbrettes erforderlich, alles andere bleibt. Von unschätzbarem Werte sind die vielen neuen Klangeffekte, die, künstlerisch verwertet, den Komponisten neue Anregung geben und von großer Schönheit sind. Tatsächlich hat Jankó's Erfindung bereits eine neue Klavierliteratur hervorgerufen.

Die Jankó-Klaviatur kann heutzutage in jedes Klavier (Flügel oder Pianino) eingebaut werden, so daß abwechselnd beide Klaviatur-Arten benutzt werden können. Diese Auswechselbarkeit der alten und neuen Klaviatur an ein und demselben Instrument, die bis vor kurzem noch unmöglich war, wird der praktischen Einführung der Jankó-Klaviatur in außerordentlichem Maße zugute kommen, da die Anschaffung eines besonderen Klaviers nunmehr überflüssig wird. Noch einfacher gestaltet sich die Anbringung der neuen Klaviatur an Orgeln und Harmoniums. Bei diesen Instrumenten braucht das Jankó-Tastenbrett bloß auf die betreffende alte Klaviatur aufgeschraubt zu werden, ohne daß ein Umbau oder sonstige Veränderung erforderlich wäre.

Dem Klavierfabrikanten Wilhelm Menzel in Berlin gebührt das Verdienst, eine Jankó-Klaviatur hergestellt zu haben, welche in technischer Beziehung den hohen künstlerischen Erwartungen und Anforderungen nicht allein entspricht, sondern sie weit übertrifft. Und zwar deshalb, weil nach verschiedenen wertvollen, mehr oder weniger erfolgreichen Experimenten mit Eisen-, Aluminium-, Holz- und kombinierten Konstruktionen des Hebels Wilhelm Menzel wieder zur Holzkonstruktion zurückgekehrt ist, die — eben so einfach als sinnreich — das lang ersehnte Ideal im Baue der Jankó-Klaviatur verwirklicht. Der neue Hebel zeichnet sich durch außerordentliche Bewegungsfeinheit und Elastizität aus. Vor Wilhelm Menzel's Jankó-Klaviatur schwinden die letzten Bedenken und der Augenblick ist gekommen, um deren Vorteile dem musikalischen Publikum zugänglich zu machen und immer weitere Kreise davon zu überzeugen, daß Jankó's geniale Erfindung eine der größten Fortschritte in der Klaviertechnik, überhaupt auf musikalischem Gebiete bedeutet. Sind einmal die Schranken des Widerstandes gebrochen, so wird man von einer neuen Ära auf dem Gebiete der Musik sprechen können.

Friedenau. **Richard Hansmann.**



Victor Bendix in Berlin.

Nicht um das nachträgliche Zugeständnis einer Unterlassungssünde gegen einen hervorragenden Künstler, der im Musikleben seiner skandinavischen Heimat in allererster Reihe steht, kann es sich handeln, — vielmehr gilt es, die Ziele und den Zweck unserer »Internationalen Zeitschrift« ins Gedächtnis zu rufen, wie sie die Leitung derselben bei der Gründung an die Spitze ihres Programmes stellte: Den Werken ausländischer Komponisten das gleiche lebendige Interesse wie den einheimischen Erzeugnissen entgegenzubringen. — Um so mehr mußte es mich befremden, in dem mir soeben übermittelten Dezemberheft (Nr. 3) des dänischen Komponisten Bendix aus Kopenhagen, der sich bei uns mit drei Konzerten eigner Kompositionen einführte, mit keinem Worte erwähnt zu finden. Gestatten Sie mir daher in Kürze auf die Programme selbst hinzuweisen. Erstes Konzert am 10. Oktober in der Singakademie: Sinfonie Nr. 3, A-moll, Op. 25 — 6 Gesänge für Tenor (von zur Mühlen gesungen) — Air und Intermezzo für kleines Orchester — »Zur Höhe«, Sinfonie Nr. 1, C-dur, Op. 16. — Zweites Konzert am 24. Oktober (gleichfalls in der Singakademie): Trauermarsch für Orchester — Klavier-Konzert G-moll, Op. 17 (gespielt von der Pianistin Dagmar Raven aus Kopenhagen) — 5 französische und deutsche Lieder (von Hertha Dehmlow gesungen) — »Sommerklänge aus Südrußland«, Sinfonie Nr. 2, D-dur, Op. 20. — Drittes Konzert, am 26. Oktober (Kammermusikabend im Bechsteinsaal): Sonate für Klavier, Op. 26 (vom Komponisten selbst gespielt) — »Welke Blätter«, Liederkreis für eine Frauenstimme (von Hertha Dehmlow vorgetragen) — Trio für Klavier, Violine und Violoncello, A-dur, Op. 12. Mitwirkende: Prof. Robert Hausmann (Violoncell) und Karl Klingler (Violine).

Für die Einschätzung des vielseitigen Künstlers als Komponist, Orchesterdirigent und Pianist konnte die Reihenfolge der Konzerte kaum günstiger gewählt werden. Zwar wußte die Berliner Kritik nicht gleich das rechte Schubfach zu finden, in welchem sie den in allen Kunstformen mit gleicher Sicherheit und originalen Faktur sich bewegenden Künstler unterbringen sollte. Denn nach dem ersten Konzert mischte man Mendelssohn-Nils Gade'sches Epigonentum und skandinavische Originalität durcheinander, — bis das zweite Konzert Kunstverständige wie Zuhörerschaft überzeugte: . . . »Daß der dänische Komponist seinen vornehmen künstlerischen Ruf nicht mit Unrecht genießt, daß er ein Musiker von ernster, idealer Gesinnung ist und vor allem ein Meister der Tonsetzkunst, dessen Können niemand die gebührende Schätzung versagen werde.« Die Zuhörer zeichneten Herrn Bendix in ehrenvollster Weise aus; man bemerkte unter ihnen eine Reihe bekannter Musiker, wie Rebicek, Prof. Hausmann, Arthur Nikisch und Jean Louis Nicodé aus Dresden. Dr. Paul Ertel schreibt in der »Allgemeinen Musikzeitung«: »Bendix' ernstes, musikalisches, hohen Zielen zugewandtes Streben ließ sich an diesen Kompositionsabenden genau verfolgen. Seine schöpferische Kraft steigt mit den Opuszahlen . . . . . . In dem Liederkreis »Welke Blätter« schlägt Bendix einen entschieden modernen Ton an; es gibt harmonische Überraschungen in Hülle und Fülle. — Die Lieder waren bei Fräulein Hertha Dehmlow, deren prächtige Stimmmittel ja bekannt sind, vortrefflich aufgehoben. In der Kammermusiksoirée zeigte

sich Bendix übrigens auch in der sehr schwierigen Klaviersonate Op. 26 als gediegener Pianist, wie auch in gleicher Eigenschaft in dem hier schon vom holländischen Trio seinerzeit aufgeführten Trio A-dur, Op. 12 usw.«

Dem füge ich hinzu, daß auch in Dresden einige symphonische Werke des Komponisten zur Aufführung gelangten, und der Pianist Prof. Hermann Scholtz zwecks Vereinbarung mit dem Komponisten wegen des in Aussicht genommenen Vortrags des G-moll-Konzertes, als begeisterter Zuhörer von Dresden herüberkam. Auch Wiederholungen einzelner Nummern hatten während der drei Konzerte stattgefunden.

Auf diese reinen, einem vornehmen Geiste entflossenen Kunstgenüsse näher einzugehen, sowie die Etappen dieser reichen, fortschrittlichen Entwickelung zu verfolgen, unterlasse ich; meine persönlich empfangenen Eindrücke fanden vollste Bestätigung in dem spontanen Beifallsjubel der begeisterten Zuhörerschaft, der sich im letzten Konzerte, nach Schluß des Trios, zu einer Höhe steigerte, wie man sie im Konzertsaal wohl selten erlebt. Ich führe es als Beweis- und Beweggrund an, indem ich an die Leitung der »Internationalen Zeitschrift« die Bitte richte: im Sinne einer nachträglichen Ergänzung geschehenen Versäumnisses das Vorstehende in der Januar-Nummer, Heft 4, gefälligst zum Abdruck bringen zu wollen.

Berlin. **Julius Hey.**

The English Autumn Provincial Festivals (1903).

A year ago I had the privilege of recording five important autumnal festivals in various parts of England; this time the crop is much scantier, and the sum total is but three, a small but unique one being sandwiched between two of first-rate importance.

The first in chronological order was one of the "Three Choir" festivals, which this year took place in Hereford (Sept. 8—11). These festivals are under the conductorship of the organists of the respective cathedrals, a circumstance which in days gone by obliged some church musicians to appear in a rôle for which they were totally unfitted. Nothing however indicates the widened field of musical education more strikingly than the way in which the present generation of these organists have adapted themselves to the conditions in which they find themselves. Dr. G. R. Sinclair was brought up in the strictest sect of Anglican church musicians, but he has thrown himself with eager energy into the work of an orchestral conductor, and has acquired a degree of confidence and power such as I suppose none of his predecessors in Hereford can have approached. He had a distinctly ambitious programme to undertake on the present occasion. Elgar's "Dream of Gerontius", the power of which is now being rapidly recognized, furnished a difficult task which he accomplished with marked ability. He inclined to drag the time in his efforts after dignity of exppression, but this has nothing to do with the general merit of a powerful performance. It is quite remarkable how, by a concatenation of reasons, "Gerontius", in spite of its exacting character, has acquired an unexampled popularity. The English public is

well known, — too well known indeed, — for its slavish admiration for two oratorios "Messiah" and "Elijah", which are habitually included in festival programmes (they were heard at both Hereford and Birmingham this autumn) on account of their "drawing" powers. "Gerontius" at Hereford however achieved a record in the attendance, and the figures are curious enough to deserve quotation. 2,130 is the number it attracted this year, while the highest totals of former festivals are 2,129 at a performance of "Elijah" and 2,128 for "Messiah"!

I must now turn to the novelties, which are as the salt of a musical festival, even though the salt may vary enormously in point of quality. Coleridge Taylor, whose "Hiawatha" cantatas still hold the field with English choral societies, wrote for the occasion an oratorio "The Atonement", which is in fact a sort of modernised Passion music. The librettist, a lady, made the mistake of substituting her own words as a paraphrase of Scripture, and it cannot be said the change was an improvement. Though the material was laid out effectively into four scenes: — "Gethsemane", "Prayer of the Holy Women and the Apostles", "Pontius Pilate", and "Calvary", — another mistake was to introduce a piece of quite commonplace operatic convention in the scene between Pilate and his wife. These things are of the greater importance since the composer is one who depends so greatly on his libretto; he rises or falls in accordance with its merits, and accepts every situation offered him with absolute frankness. His sincerity and his power of pathetic expression are his strong points, and the one prevents the other from ever degenerating into mere drivel. His technical equipment is thorough, and had he only a greater power of controlling the larger forms in musical structure, I believe he might rise to much greater heights than he has yet attained. There is unmistakeable power, melodic beauty, and richness of colour, all over "The Atonement", but it is wanting in variety and repose, and also perhaps a little in reserve.

Hubert Parry's "Voces Clamantium" is in the greatest possible contrast to the work just considered. The libretto, nearly all selected from the Prophecy of Isaiah, is admirably put together, the logical construction is quite masterly, the primary tone of despair and denunciation leading by a gradual climax to a culminating note of joyous aspiration. On the other hand the emotional colouring which Coleridge-Taylor gives his music, both in melody and orchestration, is conspicuously absent. Far be it from me to suggest that Parry is not an emotional musician, for he is one who puts his whole self into what he writes, yet I think he does not allow his emotions sufficient play, I think that he might find room for more sensuous beauty without loss of dignity. At the same time this is largely a matter of temperament, and one could not wish a composer who has a distinct individuality of his own to assume qualities that might tend to conceal it.

These were the principal novelties; the minor ones were a brilliant and effective orchestral Rhapsody on Indian Themes by Cowen; an Interlude, "The Wilderness", from an oratorio by Granville Bantock, a composer who has at least the gift of conjuring up an atmosphere and great powers of orchestral expression, and lastly a well written setting of the Magnificat and Nunc Dimittis, warm in expression yet dignified in character, by Ivor Atkins, the organist of Worcester Cathedral.

Wolfrum's "Christmas Mystery" was given for the first time at an English

festival. It gave me the impression of being a singular mixture of the naive charm of folk song with a conscious effort at elaboration that overpowered the quaint, intimate nature of the subject; but this was a first impression which I shall be very willing to modify on further acquaintance with a highly interesting work. The closing scene from the first Act of "Parsifal" has been given at two previous Hereford festivals, so that it is regarded as something of a specialty. It is to my mind very well suited to a cathedral, and the children's voices in the dome always make a marvellous impression when proceeding from the heights of the central tower, far away from the orchestra. It is a triennial sensation which I would not readily miss. Bach's cantata "Jesus sleeps", which had been edited for the occasion by Ivor Atkins, Brahms's First Symphony (in the cathedral) and Tschaikowsky's Fifth (in the concert-room), were among the more interesting features of a programme which was well designed to conciliate varieties of tastes. One thing about the "Messiah" performance is worth noting. According to the Hereford custom, every note of the music is conscientiously played, and the whole represented 3 hours and 9 minutes of solid music. "Die Meistersinger" without cuts takes 3 hours and 20 minutes, "Götterdämmerung" (about 4 hours; a rather interesting comparison in long-windedness!

Between Hereford and Birmingham the little festival of Hovingham (Sept. 23—24) afforded a restful rustic intermezzo. Hovingham is a Yorkshire village which, through the efforts of a musical Rector and an artistically minded Squire, has a festival of its own at which many important works have been produced. At this, the twelfth of these festivals, Verdi's Requiem was the chief work given, and was produced with a completeness that left nothing wanting. Canon Pemberton, who is not only the originator, but also the conductor of the festival, also directed an excellent performance of the Pastoral Symphony, which had an obvious appropriateness in this pretty country place, and Bach's cantata, "O Light everlasting" was a noteworthy feature of the event. Fanny Davies as the soloist in Saint-Saëns's G minor pianoforte concerto, Herbert Withers's exceedingly brilliant violoncello playing, and Agnes Nicholls's highly artistic singing of an ample selection of songs, were other things deserving mention even in this brief summary.

On turning to consider the Birmingham Festival (Oct. 13--16), one event stands out beyond the rest in the intense interest it excited. This was the first performance of Elgar's oratorio, "The Apostles", — or at least of the first and second parts, for it has been conceived on so large a scale that the present work is but an instalment, and the whole promises to be so lengthy that a couple of concerts will have to be devoted to its performance. So much has been, and will be, said about this remarkable work, that I may be content to give my own personal impressions, and that in a rather summary way. The first thing that strikes one is the excellence of the book, which the composer himself has compiled from Scripture. He has not contented himself by giving a bare narrative, varied by an occasional meditation or moralising, but has given freshness to the material by his ingenious and illuminating method of presenting it. Thus by making the Magdalen a witness of the scene in which Christ walks on the waters and calms the storm, the storm is made a similitude of her own agony of repentance, and she comes to the Saviour as one of whose power to allay her

trouble she is convinced. In this manner, without straining the narrative unduly, one incident is made to illustrate another, and place it in a fresh and striking light. In its present state the work is open to this criticism, that we have a series of episodes which are connected in one's mind only by a knowledge of what is extraneous to the oratorio, and lead to no final dénouement. The result is a torso, yet a magnificent one. Musically the work is, I feel convinced, an advance upon "Gerontius". Its composer steps with a more certain tread, his effects are less tentative, his weaving together of a wonderfully complex score is more masterful. In feeling the music is more masculine, and it attains a greater elevation than is the case with anything he has done before. His handling of the orchestra is wonderfully powerful, the magnificence and variety of the colouring are almost bewildering, and one only fears lest they should dazzle one's critical faculties and make it difficult to judge dispassionately so striking a work. For this reason I, for one, shall not be ashamed to revise my impressions upon the second or third hearing, and doubtless there will, in spite of the difficulty of the oratorio, be many occasions on which we may renew our acquaintance with it. It received a wonderfully complete and sympathetic interpretation for a first performance, and I cannot refrain from mentioning the powerful rendering by Muriel Foster of the part of Mary Magdalen, or the dignity and self-repression which Ffrangcon-Davies shewed in his singing of the words of the Saviour. If at each of the three festivals under consideration Mendelssohn's music appeared for the gratification of the popular taste, Bach was also represented for the sake of the musicians. At Birmingham we had what is perhaps Bach's greatest choral work, the Mass in B minor, of which a highly impressive performance was given under Richter's direction. Among the less familiar choral works were an interesting revival, Stanford's "Voyage of Maeldune", a choral ballad founded on Tennyson's poem, and first produced at the Leeds Festival of 1889. The impression made by a fresh hearing after so long an interval was that the various scenes were treated with a keen sense of their opportunity for picturesque effect, and that many of them have real charm, but that a more dignified exordium would immensely improve the work. Liszt's Thirteenth Psalm was unfamiliar in this country, Bruckner's Te Deum new to it. Neither reaches the highest level of inspiration, but there is the expression of genuine emotional feeling in the fine climax of the former, and the latter has a grandiose, and, as one may say, spectacular effect which is imposing. Birmingham was the only festival which did honour to Berlioz in view of his approaching centenary, and an exceedingly fine performance of the "Harold" symphony was given. Since then Richter has performed the symphony on several occasions, and this opportunity of becoming more intimate with it has only convinced me that its enormous cleverness only partially hides a sad lack of inspiration. As a piece of orchestral virtuosity it must still command attention, but as a sincere expression of genuine emotion I think it must be confessed that it falls short of greatness. The other symphonies included in the programme were Mozart's in G minor, Brahm's in E minor, and Beethoven's Choral Symphony, a powerful and brilliant performance of which brought the festival to a close.

The performances at Birmingham reached a high standard of merit, and particularly is this the case with the chorus. Ever since about 1891, when

the chorus was superb, there has been a gradual falling off, but now the status quo ante has been most satisfactorily re-established. Much of the credit belongs to R. H. Wilson, the newly appointed chorus-master, who has for a good many years worked in a similar capacity at Manchester, under Richter. He therefore fulfils the important condition of being in close touch with the conductor, as well as of being an expert choir-trainer. The nucleus of the orchestra was also from Manchester, and fewer players than usual were drawn from London. This occasioned some heart-burnings, for though Birmingham could without loss of dignity recruit its orchestra from the Metropolis, it was rather like a confession of weakness to have recourse to another provincial town for that purpose. However, while I do not think the orchestra suffered, Birmingham may gain if it is inspired to follow Manchester's example and to set to work to form a local orchestra which shall sooner or later rival in efficiency the band founded by the late Sir Charles Hallé nearly fifty years ago, with such signal advantage to the North of England.

Leeds. **Herbert Thompson.**

Musikberichte[1].

Referenten. **W. Altmann, V. Andreae, Alf. Kalisch, Ch. Maclean, O. Neitzel, J.-G. Prod'homme.**

Berlin. Oper. Das Debut von Frl. Heddi Kauffmann im »Waffenschmied« gestattet noch kein sicheres Urteil, ob diese junge Dame, deren fein-graziöses Spiel recht zu loben ist, ein wirklicher Gewinn für unser Königliches Opernhaus ist; der Gesamteindruck der ganzen Vorstellung war ein recht matter. Massenet's »Manon«, welche Oper anläßlich der ziemlich verunglückten französischen Aufführung im April 1902 für die Königliche Bühne erworben wurde, ist nun endlich in Szene gegangen, ohne hier den gleichen Anklang wie z. B. in Wien zu finden, wo sich das Werk seit 1889 auf dem Repertoir hält; nur die Kirchen- und die Sterbeszene übten hier eine tiefere Wirkung aus. Trotz zahlreicher Schönheiten im einzelnen weist freilich »Manon« eine solche Stillosigkeit auf, daß Massenet's Verehrer wohl lieber seinen »Werther« oder »Glöckner von Notre-Dame« hier aufgeführt gesehen hätten. Für die äußere Ausstattung war glänzend gesorgt, ebenso für die musikalische Einstudierung; doch fühlen sich Herr Kapellmeister Dr. Muck und die meisten unserer Sänger auf dem Gebiet der französischen Oper nicht ganz heimisch. Für die Titelrolle ist Frl. Farrar eine zu kühle Natur; gesanglich leistete sie ausgezeichnetes. Recht gut war auch Herr Naval, der freilich in der Traum-Erzählung versagte.

Das Theater des Westens beschränkt sich auf die Einverleibung bewährter Werke in sein Repertoir; so gab es infolge des Gastspiels von Julius Spielmann eine flotte Aufführung von Millöcker's unverwüstlichem »Bettelstudent«. In Maillart's »Glöckchen des Eremiten« bot Lina Doninger als Rose Friquet in jeder Hinsicht eine Prachtleistung, zeigte Herr Kapellmeister Max Roth, der bisher nur Operetten geleitet, daß er der geeignete Mann ist, um die Vorstellungen der Spielopern zu heben. W. A.

[1]) Die Berichte aus Basel, Berlin (Konzerte), Frankfurt a. M., Genf, Hamburg, Karlsruhe, Kopenhagen, München, Rom und Wien mußten für das nächste Heft zurück gestellt werden. Die Redaktion.

Köln. Unser Stadttheater entwickelt eine unheimliche Betriebsamkeit. Da die Wiederholungen meist mittelmäßig besucht sind, so wird ein Repertoire heruntergewickelt, das sonst für zwei oder wenigstens anderthalb Spielzeiten reichen würde. Am schlimmsten sind dabei die Orchestermusiker daran, und es kommt dann häufig vor, daß von den vorgeschriebenen sechs ersten Geigen zwei krank, zwei so ermüdet sind, daß sie nur markieren und die beiden übrigen die ganze Ehre des ersten Violinparts wahren. Das streift an Kammermusik. Das andere Prinzip, eine Oper so sorgsam vorzubereiten und so anziehend auszuarbeiten, daß sie das Publikum für ein halbes Dutzend Vorstellungen zu gewinnen vermag, hat sich bis jetzt nicht durchgerungen. Wenn Direktor Purschian erst einsieht, daß mit dem ewigen Wechsel des Spielplans keine Seide zu spinnen ist, so besinnt er sich vielleicht auch einmal auf dies künstlerisch weit richtigere Prinzip. Jedenfalls scheint er nichts unversucht lassen zu wollen, um den Stein der Weisen zu finden und einem Theaterwesen, das auf eine allzustark bemessene Theaterlust des Publikums zugeschnitten ist, zur Prosperität zu verhelfen. Von »Ereignissen« fand die Bühnenaufführung der Verdammung Fausts am Berlioztage statt, die einen ziemlichen Erfolg hatte und auch leidlich ausfiel. Augenblicklich gastiert d'Andrade als Barbier, Don Juan und Rigoletto. Er gab zu einer ganz italienisch gesungenen Vorstellung der letztgenannten Oper Anlaß, rief überhaupt einen ungewöhnlichen Eifer des ganzen Personals hervor. Recht zur Geltung konnte namentlich Frl. Vidron als Rosine und Gilda kommen, unser neuer Koloraturstern. Ihr ist ein hohes Fis eine Freude und ein hohes G eine Wonne, ihre Koloraturen sind von einer Sauberkeit, daß man glaubt, einen Instrumentalvirtuosen zu hören. Vorläufig wissen die Kölner noch nicht, was sie an ihr haben, und wenn sie es wissen, wird sie unter märchenhaften Bedingungen nach Wien oder Hamburg engagiert worden sein. — Steinbach fühlt sich immer mehr Herr der neuen Lage, und das Orchester spielt gern und fein unter ihm. Das vorletzte Gürzenich-Konzert war ausschließlich seinem Lieblingskomponisten Brahms gewidmet, dessen C-moll-Symphonie und dessen Haydn-Variationen die Hauptstücke des Programms bildeten. Das letzte Konzert bestand in einer Berliozfeier und brachte dessen Oper Beatrice und Benedict in Konzertform Man sah den französischen Romantiker gern auf Mozart-Rossinischen Pfaden wandeln blickte doch oft genug namentlich aus der Instrumentation die Berlioz'sche Löwenkralle hervor. Am Brahms-Abend erspielte sich Frau Soldat-Roeger einen großen Triumph mit dem Geigenkonzert, während in der Berlioz'schen Oper Frau Felser und Herr Liszewsky vom hiesigen Stadttheater, Herr Ludwig Hess, Herr Sistermans und andere erfolgreich mitwirkten. — Das Gürzenich-Quartett mit Bram-Eldering als Primgeiger fand gegen früher erhöhten Anklang, namentlich am letzten Abend, wo Klotilde Kleeberg mitwirkte. Neuerdings macht auch der Tonkünstlerverein von sich reden. Nachdem sich am vorletzten Abend der neue Lehrer des Konservatoriums und stellvertretende Direktor Waldemar von Baussnern als eigenartiger Liederkomponist eingeführt hatte, gelangten am letzten durch die Herren Lambinon (Geige), v. Zweygberg (Cello) aus Krefeld und den Unterzeichneten das B-dur-Trio von Widor, das zweite Trio (E-moll) von Saint-Saëns, die Violinsonate von Leopold Schmidt, die Cellosonate von Wilhelm Mühlfeld zur Aufführung, schwere, aber gehaltvolle Nüsse fürs Publikum, das sich dann sehr an Müller-Reuters neuen vierhändigen Tanzstücken »Im Ballsaal« ergötzte. O. N.

London. — The notes of November detached concerts were excluded last month for want of space. One of the most interesting orchestral events was Johann Kruse's Berlioz Commemoration Concert which was conducted by Weingartner, and it also drew by far the smallest audience of the season. But Weingartner's Berlioz conducting — in its intense vitality, its extraordinary lucidity and its power of expression — was a revelation. His performance of the familiar Carnaval Romain proved so exciting that it had to be repeated, a very rare occurrence in an English concert hall. Equally remarkable was the monumental performance of the Symphonie Fantastique, which never before has sounded so beautiful or so weirdly grotesque and uncannily clever. Hans Richter and his Manchester band also gave a Berlioz concert, which was very interesting, but not so exciting as the Weingartner Concert; though their

performance of the "Harold in Italy" symphony was very fine. The playing of the viola part by S. Spielmann was again quite remarkable. The Hallé Band was on the whole happier in its Brahms Concert, when the First Symphony and the Haydn Variations were played with wonderful finish of phrasing and lucidity. Busoni took the place of Willy Hess who should have played the violin concerto (but was indisposed), and played the D Minor pianoforte concerto with a magnificence of technique and a poetic breadth of interpretation which no living player could equal. Two of Henry J. Wood's Symphony Concerts also took place, and a fine performance of Brahms's Fourth Symphony at the first, and Fritz Kreisler's interpretation of the violin concerto, were their chief features. Kreisler's playing was as fine as Busoni's, and for much the same reasons, and higher praise cannot be given. Emil Paur also conducted a concert of the Queen's Hall orchestra, and proved himself a very able and picturesque interpreter of orchestral music. On this occasion Emil Sauer played quite superbly a not very remarkable concerto of his own.

One of the features of the season has been the number of young artists who have engaged the Queen's Hall orchestra for their débuts, and have done very wisely, for by no other means can they obtain such perfect accompaniment. It gives them a much better opportunity of arresting public attention than an appearance with pianoforte accompaniment or a scratch band. The first of these artists was Egon Petri, a pianist of great merit and son of the well-known Dresden Konzertmeister. He has abundant technique and a fiery temperament, and played Tschaikoffsky's B flat minor Concerto, and Brahms's D minor concerto with striking success. Of the number of brilliant violinists there is no end apparently, and we have heard at least four who about five years ago would have taken the world by storm and have been accounted marvels of technique. What will be their fate it is hard to say. There is Dorothy Bridson a pupil of Halir, there is Marie Nichols of Boston, there is the gentleman who calls himselfs "Bonarius", and there is Francis Macmillen, an American but a pupil of César Thomson, who is perhaps the most likely to succeed of all of hem, and there is Irene Penso a pupil of the London Academy. All are very gifted. Marie Nichols played for the first time in London Max Bruch's interesting, but not concise, new Serenade in five movements, and played it like an artist, especially the beautiful slow movement; and Irene Penso introduced to London a new and not very valuable concerto by Arensky, which is suave and pleasant, but without character Most of these artists have given recitals (with pianoforte) as well; and among other recitals given may be mentioned those of Marie Hall, Jan Kubelik, Jean Gérardy, Pachmann, da Motta, Blanche Moreton, Mark Hambourg (greeted with great enthusiasm after his long absence in America and Australia), Sarasate, Berthe Marx Goldschmidt, Plunket Greene (who has dissolved partnership with Leonard Borwick owing to the difficulty of finding dates to suit both), and Cornelia Hollosy and Ida Kelen, two Hungarian ladies who played music on two pianos very cleverly. It must be put on record too that the admirable students' orchestra of the Royal College of Music under Stanford has played Strauss's "Tod und Verklärung". Who can say London is not progressive?

The last week of November was a violinists' week, and at least four such claimed attention. First came Ysaye, who was in his most commanding mood. He played nothing new, but the accompaniment to one of the Vieuxtemps concertos was executed on the pianoforte, an organ, and a harp, — a strange combination. Similarly, without the harp, Percy Pitt's poetical and effective "Ballade". In the Bach "Chaconne" he used Schumann's pianoforte accompaniment, that model of the set of artistic virtues which we lump together under the title of discretion, but which nevertheless by giving a harmonic substratum to the solo violin alters, and many people will think for the better, the whole character of the composition. Ysaye is in all ways a living protest against the mistaken ideal of an arid, anaemic, jejune, rigid, square-toed, prosaic way of playing Bach. We have heard many wonderful violinists quite lately, and admired them greatly, but none has been able to threaten his supremacy. Francis Macmillen gave the usual "recital" following on his orchestral concert, and, which

does not often happen, increased his reputation. Elsie Playfair, ex-student and prize-winner of the Paris Conservatoire made a very successful début. It may be surmised that her natural bent is all towards seriousness and solidity, and that her French training has added just the necessary counteracting sense of delicacy and love of polish. How is it by the bye, that the young violinists all seem to have more music in them than the young pianists? If one compares the violinists under 25, say, with the pianists of the same age whom we have heard this year, the contrast is certainly very striking. Ferencz Hegedus, the 4th violinist here to be named, has made an almost incomprehensible improvement since his last appearances. One could always see then that he had a fiery temperament, but the fire burnt unsteadily and was obscured by smoke; while now it burns steadily and clear.

At Henry Wood's 3rd Queen's Hall Symphony Concert, Borodin's B minor Symphony was performed. Borodin was a professor of chemistry besides composing music, and so it is the fashion to call him an amateur composer. That is a dangerous phrase unless he who uses it makes up his mind precisely what it means. If it implies that the compositions show signs of want of skill or training, then it is better to say that the person in question is not a composer at all. If it simply refers to a musician's external circumstances, and suggests that a person can afford to pay for the publication of his works, it is not so harmful; but in that sense Richard Strauss was an "amateur" for many years — which is absurd. As applied to Borodin the term has some sense, to the extent of its being obvious that the pursuit of science had toned down his temperament. He has much refinement and charm, but no great strength or impulse. He seems to orchestrate effectively and skilfully, and to invent new and pleasing orchestral colours, by instinct. He is never lurid; and though he uses an Eastern scale with a horribly long name, his music is really more Western — because of its restraint — than that of most Russians. The symphony, in any case, is a work to be heard with pleasure. Jean Gérardy played Saint Saëns' A minor violoncello concerto like a very great artist, and Muriel Foster sang Strauss's "Hymnus" with her usual charm.

A testimonial concert was given to the entrepreneur Robert Newman on the tenth anniversary of the opening of Queen's Hall, 2nd December 1903. The changes in the face of musical London which these 10 years have seen have most of them been connected in some way with Queen's Hall, and have many of them been due to Robert Newman' enterprise — a fact which shows some tendency of being forgotten. In 1893 a permanent London orchestra seemed as far off as National Opera does now — even further. We had not heard Lamoureux, and his band had not given Londoners the much needed lesson in the value of orchestral ensemble. In fact ensemble, in the sense in which it is now familiar to everybody who can pay a shilling to go to a Promenade Concert, was known only to the fortunate few who had been able to listen to the orchestras of the continent. The Queen's Hall Promenades have educated a new public, and may almost be called factors in our social as well as our musical history. And so with the Sunday concerts, which a misguided municipality almost strangled in their infancy; at these one sees now the most distinguished audiences that any concerts in London can boast. Hans Richter gave a Wagner concert with his Manchester ("Hallé") band. Broadly speaking his Wagner readings are distinguished from those of the younger men by his more strenuous tempi; and yet in spite of that he produces the impression of greater dignity and strength than any other, and that is the secret of his supreme art. A new chorus has made a very promising début, called the London Welsh Musical Society, and trained by Merlin Morgan. All the performers are Welsh, and at the opening concert all the music was of Welsh origin, containing the "Swan and Skylark" of Goring Thomas, and "The Seasons" of Edward German, — both of these composers being Welshmen. The novelty, a Psalm of Praise conscientiously called "praiss" by the singers) of D. Christmas Williams was very interesting, though hardly in the way the composer intended. That he has musical ability is certain, and that makes it the more strange that he should in 1902 or 1903 have written a work which belongs intellectually and artisti-

cally to the generation before last. What is it that makes artistic people in this country so prone to look backwards? D. C. W. should be recommended to take a strong dose of Queen's Hall Concerts. "Hansel and Gretel" by the students of the Royal College of Music (conducted by Stanford) was among the best operatic performances they have ever achieved.

The two principal Berlioz celebrations of the nature of an exact anniversary were "Romeo and Juliet" at the Royal College of music under Stanford on 8th December, and a miscellaneous concert under Richard Strauss at Queen's Hall on the 11th December itself, this last occasion being for the benefit of the "Society of French Teachers in London". It is nearly 12 years since "Romeo and Juliet" in its complete form has been given in or near London. Of the less familiar parts, one of the finest is the movement representing Romeo at the tomb of the Capulets, which was vehemently applauded, not only because of its sincerity and depth of expression, but presumably because the audience was flattered at the fact of its being played at all; Berlioz directs that it shall be left out unless there is an audience d'élite gifted with imagination and familiar with Shakespeare. It was interesting to hear Strauß conduct Berlioz, for Strauß is the chief living representative of the ideas which Berlioz was the first to put into practice. By insistence on the characteristic colour of each instrument, by never allowing the rhythmic outline to become blurred he makes Berlioz' meaning, and his way of expressing that meaning, very intelligible. Here his own well-known love of rugged contour stands him in good stead. He learnt his view of Berlioz, he tells his friends, from Bülow, who insisted on the rhythm relentlessly. Thus the love-scene from "Romeo and Juliet" became under him very direct in its utterance and the themes more articulate than usual. The Queen Mab Scherzo was deliciously played, the more deliberate pace enabling the players to exhibit rare delicacy and precision, and to phrase in a way which the usual break-neck speed makes impossible. The scherzo was, as a result, made to sound more like a product of the inner imagination than of the outer senses. The "Francs Juges" was very interesting to listen to, if only because Berlioz regarded it as the most terrifying thing in all music. The imaginative listener will not fail to perceive at one point of it the delivery of a dread sentence, and in the gentle melody later on the pleading of unjustly accused innocence, or of a maiden on behalf of her beloved; while the rhythms of the close will suggest a headlong flight and hot pursuit.

On the 9th December Frau Pauline Strauss de Ahna gave a recital of 16 of her husband's songs, accompanied by him; a scanty but convinced audience encored 5. Strauss has first of all a power of real melodic invention, secondly a great power of getting at the very heart of a poem, lastly the certain touch which enables him to state his thought in the most effective way. Of the 16 songs, "Traum durch die Dämmerung" was the most beautiful, „Jung Hexenlied" the most powerful, "Heimliche Aufforderung" the most passionate, "Muttertändelei" the most humorous; and "Winterweihe", "Einkehr", "Du meines Herzens Krönelein", and "Gefunden", which is new, are all songs to be studied. The Handel Society produced on 15th December Wolfrum's "Christmas Mystery", which had not been heard in London before, and though it struggled very creditably could not quite catch the right spirit. When we get a choir which can fully realize that Wolfrum's music is devotional without being clerical, the beauty of the work will make itself felt, but not till then. The Handel Society is to be thanked for its courage in producing it in face of the doubts expressed in so many quarters after the Hereford Festival. Alf. K.

The musical critic of the "Times" (writing from Paris) sums up the London Berlioz performances thus: — "In London we have heard three new things, the scena La mort de Cléopâtre, the third of the set of pieces called Tristia, the noble funeral march for the end of Hamlet, and the violin Rêverie and Caprice. For once London has done ample justice to the memory of the great Frenchman, for the four concerts respectively conducted by Weingartner, Richter, Stanford, and Strauss have been thoroughly representative of the different aspects of his genius. If only the operas, or any one of them, could have been performed on the stage, English

musicians would have had cause for even more self-congratulation; but, even if we had a permanent opera in London, it is unlikely that Berlioz would find a place in the repertory, and those who wish to judge him as an operatic writer must still go to Germany for the purpose". The attendances have been bad. No one expected that they would be very good. Strauss's own in June were little better (IV, 630). The English do not like one-man concerts. Nor did anyone expect that indifference would turn to enthusiasm because of a calendar-date. For all that, it must be unhesitatingly asserted again that Berlioz is just beginning. Into the Gallic classical school (in its turn reflected from Germany), he injected an all-pervading pungent transcendental flavour-essence derived from his purely Latin race and his own strong personality. The blend might have been a heteroclite monstrosity; his contemporaries thought that it was. A three-quarter century of experience has shown that genius did not play so sorry a trick on her emissary, but that on the contrary the product is something noble and indestructible. When the names even of the ear-ticklers are forgotten this music will still be in the fore-front. C. M.

Paris. Après le théâtre de la Monnaie de Bruxelles d'où lui sont revenues tant d'œuvres françaises, l'Opéra, presque en même temps que le grand théâtre belge donnait la première du Roi Arthus d'Ernest Chausson, a représenté l'Etranger de son ami et condisciple M. Vincent d'Indy, l'Etranger, «action musicale en deux actes», dont M. d'Indy a été en même temps le librettiste et le compositeur. La nouvelle œuvre de l'auteur de Fervaal a déchaîné des enthousiasmes ardents et quelques colères jalouses: ce qui prouve tout au moins qu'elle ne passera pas indifférente, sur la scène de l'Opéra. On a reproché avec juste raison à M. d'Indy, ici comme dans Fervaal, une indéniable et persistante influence wagnérienne. Son héros, c'est un «étranger» dont on ne connaît ni le nom ni la patrie, et que jalousent les autres pêcheurs (la scène passe au bord de la mer, près de Biarritz, à notre époque) parceque ses filets sont toujours pleins, même lorsqu'il n'a rien pris. Charitable, sauvant les naufragés, défendant les malfaiteurs, cette sorte de Christ qui ressemble par plus d'un traît au Fliegender Holländer, inspire l'amour pour sa beauté et aussi, pour le mystère dont il est entouré, à une simple fille, Vita; Vita, malgré sa mère qui l'accuse de caprice, préfère ce personnage grave et mûr au beau et jeune donanier qu'elle devait épouser. L'Etranger, que son destin vouait à l'amour impersonnel et collectif, finit, tel la Hollandais de la légende, par céder à l'attrait de la jeune fille; dès lors, il est déchu de sa mission sacrée de rédempteur; il remet à Vita son talisman, une émeraude qui brille à son bonnet de pêcheur. Vita jette la précieuse pierre dans les flots; aussitôt une tempête se déclare; une barque est en perdition sur la mer en furie, personne n'ose aller à son secours. L'Etranger se dévoue, quoique privé de son talisman, Vita le suit. Tous deux se perdent dans les flots . . .

Sur ce thème, M. Vincent d'Indy a écrit une partition dans laquelle on a, en général, remarqué un trop grand nombre de réminiscences wagnériennes, du Hollandais à Parsifal; et le symbolisme un peu ardu auquel il se complaît n'a pas été sans nuire au succès total de l'œuvre. Disciple de Franck autant que de Wagner, d'une science de l'orchestre et de la composition impeccable, l'auteur de l'Etranger a écrit une musique plus abstraite que vraiment vivante, malgré les épisodes réalistes (l'intervention d'un douanier, celle d'un contrebandier) qui font tache dans cette atmosphère de symbole; l'impression finale est froide, malgré les beautés mombreuses dont l'œuvre est parsemée: le finale du premier acte, la scène où l'Etranger vante l'émeraude sacrée qu'il confie à Vita; l'incantation de Vita à la mer; le finale du deuxième acte où se déchaînent l'orage de la mer et celui de la passion.

Luxueusement monté à l'Opéra (auquel on a reproché cependant, sous prétexte d'innovations, de ne pas suivre, comme à la Monnaie, la mise en scène indiquée en détail par l'auteur), l'Etranger a pour protagonistes deux artistes dont l'éloge n'est plus à faire: M. Delmas et Mlle Bréval. Quant à l'orchestre, il est excellent, — comme à toutes les premières de l'Opéra .

Avec l'Etranger, M. Gailhard a eu l'idée au moins étrange de faire jouer, sur la scène immense de l'Opéra, rétrécie, il est vrai, pour la circonstance, une des œuvres

les plus minces de Mozart, l'Enlèvement au Sérail, qui n'avait guère été executé à Paris qu'en 1802 (au théâtre de la Cité, par une troupe allemande de passage; Mlle Lange, belle-sœur de Mozart y chanta le rôle de Constance) et en 1859 (au Théâtre-Lyrique). A l'Opéra, Mlles Lindsay et Verlet ont été très applaudies.

Le théâtre de l'Opéra-Comique a repris Pelléas et Mélisande de M. Debussy.

Au Nouveau-Théâtre ont eu lieu trois auditions de Don Giovanni, en italien, sous les auspices de la Société des Grandes Auditions musicales de France. Mme Lilli Lehmann, dans le rôle de Donna Anna, a obtenu un très vif succès, sauf cependant des auditeurs transalpins qui n'aiment pas la musique trop dramatique, et ont reporté leurs applaudissements sur le ténor A. Bonci, leur compatriote, qui possède évidemment tous les secrets de l'art du bel canto, mais, par contre, se soucie fort peu de la signification du rôle qu'il interprète. Mme Jeanne Leclerc est une excellente Zerlina Mme de Vère une bien médiocre Elvira; les autres interprètes étaient MM. Daraux (Don Giovanni), Challet (Leporello), Jan Reder (Il Comendatore) et Blanc (Mazetto). M. Reynaldo Hahn auquel on doit cette reconstitution intégrale, en deux actes, de Don Giovanni, a fort bien conduit l'orchestre, dans lequel seuls, les cors se sont faits remarquer, — à leur desavantage. On eût pu, pour plus d'exactitude, employer le clavecin au lieu du piano pour l'accompagnement des récitatifs. Il est regretable aussi que cette partition de Mozart, faite exclusivement pour la scène, ait été donnée en concert.

C'est à la Société des Grandes auditions que l'on doit également, aux Concerts-Colonne, l'exécution de la Damnation de Faust, de l'Enfance du Christ de Berlioz, que suivront bientôt celle de Roméo et du Requiem. Le Châtelet ne pouvait faire moins pour célébrer le glorieux centenaire de ce Berlioz que tous les théâtres de France délaissent avec un ensemble remarquable! De son côté, le Conservatoire a fait entendre par deux fois intégralement, Roméo et Juliette (6 et 13 décembre) et M. Chevillard (le 13 et le 20) la Damnation qu'il n'avait pas reprise depuis la mort de Charles Lamoureux.

Avec deux conférences, l'une de notre collègue de l'I. M. G., Eugène de Solenière, l'autre de l'érudit archiviste de l'Opéra, Ch. Malherbe, voilà toutes les manifestations musicales qu'a provoquées, à Paris, le centenaire de celui que toutes les nations musicales ont fêté comme un des leurs.

Quelques berlioziens, le 11 et le 13 décembre, allèrent déposer des couronnes et des fleurs à la statue de Berlioz élevée square Vintimille, ainsi qu'au cimetière Montmartre; quelques paroles, ici et là, furent prononcées pas MM. Colonne, Dauriac, Bruneau, Chevillard, et ce fut tout l'hommage extérieur de Paris indifférent à celui qui ne fit qu'y vivre dans la souffrance et les tourments, quarante ans de son existence!

Les concerts particuliers commencent vers le mois de décembre. Déjà nous avons eu ceux de MM. Wurmser (avec Mlle Eva Lessmann, de Berlin), Charles Bouvet, violoniste, qui se consacre à Bach et aux anciens maîtres, — de même que Mlle Blanche Selva, à la Schola Cantorum; la *Société Philharmonique* se consacre toujours avec succès à la musique de chambre.

Le 2 décembre, l'Association chorale artistique l'Euterpe, accompagnée au piano par M. Chevillard, a fait entendre une partition inconnue pour ainsi dire, de Schumann, le Paradis et la Péri; l'exécution a été excellente, sous la direction de M. Duteil d'Ozanne.

De province, on annonce à **Angers**, la réouverture des Concerts populaires; de même à **Lille**, où M. Paul Pannier, de l'I. M. G., avec le concours de Mlles Masson et Pannier, et de l'organiste-claveciniste Deckers, ressuscite, avec les instruments de l'époque: viole de gambe, viole d'amour, virginale et clavecin, les vieux maîtres français et étrangers, Bach, Couperin, d'Hervelois, Marais, Rameau, l'Anglais Farnaby, etc.

A **Bordeaux**, la fête de Sainte-Cécile est célébrée par la Société du même nom, avec la Messe du Pape Marcel et la Marche du couronnement, de Saint-

Saëns. La Société de musique de chambre a exécuté des sextuors de Seitz et de Pfeiffer et un quintette de Caplet.

Les théâtres sont toujours stationnaires; à Marseille, comme à Rouen ou à Lyon, c'est l'éternel répertoire, où domine toujours M. Massenet . . . J.-G. P.

Zürich. November und Dezember sind hier die konzertreichsten Monate. Fast jeder Tag ist ausgefüllt. Ja es gibt auch hier Tage mit drei bis vier Aufführungen. Seit dem letzten Bericht erlebten wir zwei große Abonnementskonzerte: das erstere brachte uns Weingartner's II. Sinfonie zu Gehör. Trotzdem die Ausführung durch Kapellmeister Hegar ganz vorzüglich war, so hat das Werk doch nicht den geringsten Erfolg zu verzeichnen. Es ist eine Mache aller Gemeinplätze. Ich möchte z. B. die kurz nach dem I. Thema im ersten Satz auftretende Zwischensatzmelodie erwähnen — und die Einleitung zum ersten Satze. So ausgezeichnet der Dirigent Weingartner uns erscheint, so gedankenarm sind seine Werke. Dagegen verrät die Serenade für Blasinstrumente von Richard Strauß (obwohl ein Jugendwerk) schon den genialen, feinfühligen Komponisten. Ihr folgte das Vorspiel zu den Meistersingern in genialer Ausführung. Zwischen diesen Orchesternummern trat Fräulein M. Münchhoff auf mit ziemlich unvollendeten Koloraturen und langweilig vorgetragenen Liedern. Das fünfte Abonnementskonzert war wieder eines von denen, bei denen einem das Herz lacht. Der famose Pianist Raoul Pugno — die Sinfonie fantanstique von Berlioz, letztere ein Werk, das man vor 10 Jahren noch extravagant nannte, und das heute so klar, ich möchte sagen, auf dem Gebiete der Programmusik klassisch ist. Das Züricher Publikum, das durch die Aufführung des Requiems durch den Gemischten Chor schon gänzlich für den Jubilar Berlioz eingenommen war, wurde durch diese Sinfonie begeistert hingerissen. Hegar zeigte wiederum seine vollendete Meisterschaft. Das Konzert leitete die Ouverture »Meeresstille und glückliche Fahrt« von Mendelssohn ein. Pugno spielte das Klavierkonzert von Grieg, Präludium und Fuge in f moll von Bach, »des Abends« von Schumann und die Es-dur Polonaise von Chopin. Von größeren Aufführungen sind noch zu erwähnen: das Konzert des Sängervereins »Harmonie Zürich«, in welchem eine Novität von P. Fassbänder »An die Musik« zur Aufführung kam, und das Jubiläumskonzert des »Männerchors Aussersiehl« mit »Totenvolk« von Hegar und »Frithjof« von M. Bruch. Zwei Abonnements-Kammermusiksoiréen brachten Streichquartette in F-dur op. 18 von Beethoven, in d-moll von Cherubini, in a-dur von C. Franck, und das Sextett in g-moll von Brahms. Zwischen diesen sehr gut besuchten regulären Konzerten hinein, finden sich unzählige Solistenaufführungen. Die glücklichsten waren die Liederabende von Herrn Spörry (Tenor), Frau Faliero und Minna Weidele (Alt), letztere mit einem modernen Liederabend (Wolf, Hausegger, Ansorge, Schillings, Pfitzner, Reger, Strauß).

Das Theater scheint dieses Jahr besser besucht zu werden als in der letzten Saison. Es gab aber auch sehr gute Aufführungen von Tristan und des neuen Werkes »Alpenkönig und Menschenfeind« von Leo Blech. An der Spitze stehen die ausgezeichneten Meister Kempter als Dirigent und Herr Reucker als Theaterdirektor. V. A.

Notizen.

Amsterdam. Ende Mai dieses Jahres findet hier unter Leitung von Felix Weingartner und unter Mitwirkung des Concertgebouw-Orchesters ein *Beethoven-Fest* statt. An 4 Abenden werden sämtliche Sinfonien Beethoven's zum Vortrag gelangen, außerdem werden die Programme nur noch das Violin-Konzert (Bram Eldering) und das 4. Klavier-Konzert (Julius Röntgen) enthalten.

Bukarest. Die 1900 von Herrn Th. M. Stoenesen begründete *Akademie der Musik* wurde im abgelaufenen Schuljahre 1902/1903 von 180 Schülern und Schülerinnen

besucht. Das Institut veranstaltete im verflossenen Jahre 18 öffentliche Aufführungen, von denen 8 auf die Opern- und Gesangsklassen, 10 auf die Instrumentalklassen entfielen.

Heidelberg. Our member Herbert Thompson writes thus from Leeds regarding the article in the December Zeitschrift: —

"Where the object is to appreciate the music, as distinguished from its performance, I have long felt that a slightly darkened auditorium would help the necessary concentration of mind. The effect of the Parsifal Prelude as heard in the dusky auditorium at Bayreuth is familiar to many, and I doubt whether its enhanced impressiveness has ever been seriously called into question. The acoustic effect of screening the orchestra is of course another and very debateable matter, but the whole question of orchestral balance of tone certainly needs careful consideration. When one recollects the changes the orchestra has undergone between the days of Bach and those of Richard Strauß, it becomes obvious that the same band, playing on the same platform, and in the same hall, can hardly do equal justice to a Bach concerto, to a Haydn symphony, and to the orchestral works by Beethoven, Wagner, Brahms, and Strauß. Not only the proportion of the orchestra, but also the sonority of the instruments has altered materially. The organ, once the centre and nucleus of the orchestra, has now to be employed with increasing discrimination, on account of its equal temperament and its far greater power for harm. Until after Beethoven's time the imperfections of the brass restrained its use by the composer. Now their executive powers have been increased, and they have practically command over the whole chromatic scale. How to minimize their noisiness, without losing their character and sonority, has always been a difficult problem. These are only two of the items of change. The Heidelberg concert-room plan seems very much the same as that adopted in the Bayreuth theatre, where there are 6 stages: the conductor and most of the violins on the highest; the rest of the violins, the violas and doublebasses on the second stage; the violoncellos, flutes, oboes, and harps next; then the clarinets, bassoons, horns, and trumpets; and on the lowest range the percussion and the lower brass instruments. The problem is not absolutely solved by placing the orchestra in a box, for there is an inevitable change in the quality as well as quantity and balance of tone. But in our smaller orchestras there is imperative necessity that something should be done. For this reason one must welcome heartily any attempt to find a solution to the difficulty."

London. — F. G. Edwards's articles on *Berlioz in England* (IV, 642) have been completed in July, August, October, and November, 1903, numbers of "Musical Times". — The first notice of B. in the English Press, as an echo from Paris and very appreciative, was by John Ella (1802—1888) in "Musical World" of 15 December 1837. Notices followed on 20 September 1838, on 6 September 1839, and on 28 November 1839 (translated from "Neue Zeitschrift für Musik"). The first work of B. publicly performed in England seems to have been "Francs Juges" overture on 30 March 1840, by the Società Armonica (cond. Henry Forbes) at Her Majesty's Opera House in the Haymarket. Then "Waverley" overture on 1 June 1840, by the same. "Francs Juges" was repeated in November 1840, by Philippe Musard at his Drury Lane Promenades. "King Lear" overture was done in December 1840 by J. T. Willy at Promenades given at the Princess's Theatre. The "Benvenuto Cellini" overture was done on 15 March 1841 by the Philharmonic (cond. Charles Lucas). All this music was heavily attacked by the "Musical World" (not Ella), and "Athenaeum" (Chorley). On 14 December 1844 Chorley wrote a 5-column very abusive notice of the "Voyage Musical". — Berlioz' first visit to England was November 1847—July 1848, conducting Jullien's opera in English season at Drury Lane, and some concerts. He conducted his own works for the first time in England on 7 February 1848; Carnaval, Harold, extracts from Faust, Cellini overture, Requiem, and Triumphal Symphony. This is the red-letter day of a Berlioz movement in England. The general Press were decidedly favourable. Almost the same programme again on 29 June 1848 at Hanover Square Rooms, with same result. The "Musical Times", now beginning as a news-organ, was enthusiastic

on 1 August 1848. — Berlioz' 2nd visit to England was by occasional attendances in 1851 as juror for France at the Hyde Park Great Exhibition. — His 3rd visit was to conduct Cramers' "New Philharmonic" 24 March to 9 June 1852. — His 4th visit was to conduct a Philharmonic concert (Old) on 30 May 1853, when he played his own works; and to conduct the opera "Benvenuto" Cellini mounted at Covent Garden on 25 June 1853, where, it being so utterly out of the common, it failed to please. — His 5th and last visit was to conduct 2 "New Philharmonic" concerts in 1855. — After this England was dead to Berlioz' music for 20 years, till it followed the lead given by Pasdeloup in Paris. For some remarks see III, 334. — The "Musical Times" notices contain many correspondence-extracts, criticism-extracts, illustrations from the Nicholas Manskopf Museum of Frankfort, caricature-copies, &c., and form a realistic picture. The 36 colums might well be reproduced as pamphlet. C. M.

Madrid. Die *Sociedad de conciertos de Madrid*, hat sich aufgelöst, doch hat sich eine neue Gesellschaft unter dem Namen »Symphonisches Orchester« gebildet. Herr Alonso Cordelas wurde als Kapellmeister für mehrere Jahre gewonnen.

Mailand. Aus dem »*Concorso melodrammatico internazionale Sonzogno*« sind als beste Arbeiten hervorgegangen: *Domino azzurro* von Franco da Venezia, *La Cabrera* von Gabriel Dupont und *Manuel Menendez* von Lorenzo Filiasi. Ehrenvoll erwähnt wurden: *Il Fuoruscito* von Giuseppe Ferrata, *Cristiana* von E. Roux, *La perla nera* von Riccardo Boccardi und *Oriana* von E. del Valle de Paz.

Paris. L'an dernier, j'ai déjà signalé, pour la première fois, l'existence d'une section de musique à l'Ecole des Hautes-Etudes sociales. Sous la direction de M. Romain Rolland, tout un ensemble de cours et de conférences, embrassant toute l'histoire de la musique, ont lieu dans cet établissement, durant la saison d'hiver. Les matières traitées pendant l'année 1903-1904, sont: le Chant populaire, par M. Julien Tiersot, la Musique du Moyen-Age, par MM. Aubry et Gastoué, la Musique de la Renaissance par MM. H. Expert et A. Pirro; les XVIIe et XVIIIe siècles, par M. Romain Rolland, Berlioz (conférence faite le 19 novembre) par M. Ch. Malherbe; Schumann, par M. Landormy; de Schumann à Debussy, par M. Laloy; Esthétique et théorie musicale, par MM. Maurice Emmanuel, Goblot, Hellouin et Vincent d'Indy (Comment on fait une sonate). Les conférences sont accompagnées et commentées par des auditions musicales et, chaque semaine, ont lieu des concerts consacrés aux maîtres classiques et destinés a faire connaître des morceaux oubliés ou méconnus de Mozart, Beethoven, Gluck etc., sans parler des compositeurs de la Renaissance à la réhabilitation desquels se voue M. Expert. «Ce n'est pas un fait à négliger, écrit M. R. Rolland (Revue d'art dramatique, 15 novembre 1903) que cette introduction de la musique dans le haut enseignement universitaire, et la place considérable qu'elle y a prise aussitôt. Il y a bien peu de temps que la science historique française a commencé enfin à s'appliquer à l'étude de la musique passée; et déjà des génies, des chefs-d'œuvre, des siècles d'une parfaite beauté ressuscitent; des époques d'art surgissent, où la musique égale, si elle ne surpasse, les productions les plus achevées des autres arts, l'architecture gothique et la peinture de la Renaissance. Nous reviendrons quelque jour sur ces découvertes. Sachons aujourd'hui cette activité, ce fourmillement d'idées, d'efforts, de travaux de tout genre; il faut bien augurer d'une renaissance de la musique en France. — Franchement, il était temps.»

L'Institut de France décerne chaque année un certain nombre de prix aux musiciens. La dernière l'attribution faite à l'Académie des Beaux-Arts, le 31 octobre, après l'exécution à l'ouverture de la séance de Variations symphoniques sur *des airs écossais* (envoi de Rome de M. Lévadé), a décerné le prix Kastner-Boursault à MM. Lavignac, professeur au Conservatoire, auteur de l'Education musicale. et Edmond Laurens pour son Cours d'instruction musicale pianistique; un quart du prix Trémont à M. Henry Perry, compositeur; le prix Chartier, pour la musique de chambre, à M. Chevillard; le prix Rossini à M. Marcel Rousseau, pour le Roi Arthus, scène lyrique; la fondation Joseph Pinette, à M. Edmond Malherbe; la fondation Bouchère, par quart, à Mlle Tapponnier et Mancini, élèves de chant.

L'œuvre primée de M. Marcel Rousseau, le **Roi Arthus**, fut exécutée avec succès, le 8 novembre, au Conservatoire. J.-G. P.

Wien. In der letzten außerordentlichen Generalversammlung der »Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger« in Wien wurde ein Übereinkommen mit der deutschen »Anstalt für *musikalisches Aufführungsrecht* in Berlin« beschlossen, laut welchem die österreichische Gesellschaft die Vertretung der Interessen der der deutschen Anstalt angehörigen Komponisten für Österreich-Ungarn, und umgekehrt die deutsche Anstalt die Vertretung der Mitglieder der österreichischen Gesellschaft für Deutschland übernimmt. Der Vertrag zwischen den beiden Gesellschaften ist bereits am 1. Dezember 1903 in Kraft getreten. Die österreichische Autorengesellschaft wird somit nicht nur wie bisher für die musikalischen Werke der österreichischen und französischen, sondern auch für jene der deutschen Komponisten in ihrem Wirkungskreise das Aufführungsrecht zu vergeben haben.

Kritische Bücherschau

der neu-erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Referenten: W. Altmann, W. Eylau, Ch. Maclean, E. Schmidt, J. Wolf.

Baratta, Sac. Dr. Carlo. Musica liturgica e musica religiosa. Parma, Scuola tipografica salesiana, 1903. 26 S. 8⁰. L. —,50.

Verfasser weist hin auf den Tiefstand der italienischen Kirchenmusik als Folge mangelhaften Verständnisses der kirchlichen Formen. Er zeigt, daß notwendigerweise in geistliche und liturgische Musik geschieden werden müsse und daß nur letztere während der Gottesdienste Platz haben dürfe. Als gottesdienstliche Musik, welche Ausdruck des Gebets der ganzen Gemeinde sein müsse, verdiene in jedem Falle der gregorianische Gesang den Vorzug. J. W.

Boyde, Carl. Dreistimmiges Choralbuch für Sopran- und Altstimmen. Leipzig, Karl Merseburger, 1902. 56 S. 8⁰. *M* —,60.

Es liegen vor »52 Choräle nach dem Choralmelodienbuche für die Provinz Sachsen zum Gebrauch für die Oberklassen der Volks- und Mittelschulen, sowie für höhere Mädchenschulen, Lehrerinnen-Seminare und Frauenchöre«. Die Choräle sind zum größten Teile leicht figuriert. Die Stimmen fließen gut, der Satz ist im allgemeinen einwandsfrei. J. W.

Dercks, E. Kirchenchor und Dirigent. Vortrag gehalten auf der Jahresversammlung des evangelischen Kirchenmusikvereins in Schlesien zu Breslau am 6. Oktober 1903. Oels, A. Ludwig, 1903.

Allen Chordirigenten kann die inhaltreiche kleine Schrift nur warm empfohlen werden. Hier spricht nicht der Theoretiker, hier spricht der erfahrene Praktiker. Besondere Beachtung verdienen seine Ausführungen über die musikalische Bildung an den Präparanden-Anstalten und Seminarien. Seine Forderung »So lange das Seminar die zwiefache Aufgabe hat, Lehrer und Kantoren zu bilden, so lange muß die Musik ein Hauptfach sein und bleiben« verdient nachdrückliche Unterstützung. J. W.

Dole, Nathan Haskell. Famous Composers. London, Methuen and Co., 1903. 2 vols. pp. 540. Demy 8vo.

Monographs on: — Palestrina, Purcell, Bach, Handel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini, Weber, Schubert, Spohr, Meyerbeer, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Glinka, Berlioz, Liszt, Wagner. A reproduction of book published in New York 12 years back as "A score of Famous Composers", and has not always been corrected to date. Must be classed among the utilities only; but compilation has been thorough, and very little that is salient has escaped. C. M.

Eccarius-Sieber, A. Violinunter-

richtslehre. Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Gr. Lichterfelde. ℳ 1,80.

Dies Büchlein ist denen gewidmet, die sich mit dem Lehramte vertraut machen wollen. Indem es die Lehrtätigkeit in allen Zweigen vorführt, bietet es gute Gelegenheit, sich auf eigene Fähigkeit und noch vorhandene Lücken hin zu prüfen. Die in Form von Frage und Antwort geschriebenen Abschnitte (erste Unterrichtsstunden; Anbahnung eines natürlichen, musikalisch korrekten Vortrages; Erklärung einiger theoretischer Begriffe) — sowie die bis in das einzelste zergliederten »Beispiele für praktische Unterweisung in der Lektion« (Etude von Mazas, Menuett, Andante von Mozart, Bériot op. 77 II. 1) zeigen eindringlich, wie gründlich und umsichtig man im Unterricht vorgehen soll. Gerade diese schriftlichen Musterlektionen beweisen aber, wie auch durch sie der angeborene Blick für jeden noch so kleinen Fehler und dessen individuelle Behandlung, ferner die Fähigkeit, durch geschickte Fragestellung den Schüler selbst das Richtige finden zu lassen, sowie die Influenz der Persönlichkeit durch Lust und Liebe zur Sache nicht ersetzt werden können.

Wohl aber gibt das Buch treffliche Ratschläge hinsichtlich der Entwicklung des Striches, des Gefühls für den Takt (Metronom), des Gehörs, des Vortrages usw. Besonders hervorzuheben ist der Abschnitt über den Lagenwechsel, während die Ausbildung der linken Hand sowie die Betätigung des rechten Armes in ihrer unendlichen Abwechselung eingehender hätten behandelt werden können.

Sehr willkommen sind die Angaben über Studienmaterial, sehr beherzigenswert die Abschnitte über »Behandlung schlecht unterrichteter Schüler« und den »Verkehr des Lehrers mit dem Publikum«, weil sie gerade die Punkte berühren, die infolge ihrer Nichtbeachtung von Seiten vieler Musiker deren Stand noch immer verhindern, den ihm gebührenden gesellschaftlichen Platz einzunehmen. W. E.

Keller, Otto. Illustrierte Geschichte der Musik. Zweite Auflage. München, Eduard Koch.

Dieses in 15 Lieferungen erscheinende Werk ist nicht besonders zu empfehlen. Der Text ist nach dem ersten Hefte zu urteilen dilettantenhaft, einzig lobenswert ist die liebevolle Ausstattung. J. W.

Liliencron, R. Freiherr von. Wie man in Amwald Musik macht. Die siebente Todsünde. Zwei Novellen. Leipzig, Duncker und Humblot, 1903. 194 S. 8⁰. ℳ 3,—.

In den vorliegenden 1874 und 1876 verfaßten Novellen offenbart sich der auf germanistischem und musikwissenschaftlichem Gebiete hochgeschätzte Verfasser als ein trefflicher Erzähler. Ein jeder wird seinen interessant erfundenen, gefällig abgefaßten und mit launigen Einfällen gewürzten Geschichten gern zuhören. Besondere Beachtung von seiten der Musiker und Musikfreunde verdient die erste Novelle, eine rechte Musikantengeschichte, welche durch ihre lehrhafte Tendenz durchaus nichts an Frische einbüßt. Das Musiktreiben der verschiedensten Stände wird kritisiert, ein paar echte Musiktypen lernen wir kennen, beachtenswerte Bemerkungen zur musikalischen Erziehung fallen, mit kurzen Strichen wird die Liturgie der katholischen Messe gezeichnet und das dort waltende *de tempore* besonders betont, dessen Ausprägung in den evangelischen Gottesdiensten dem Verfasser ja so sehr am Herzen liegt. Es ist zu wünschen, daß diese Novelle in recht weite Kreise dringen möge. J. W.

Matthews, John. The Violin Music of Beethoven. London, The "Strad" Office. New York, C. Scribner's Sons, 1903. pp. 101, Crown 8vo. 2/6.

There is a larger programme-annotation literature in this than in any other country; ranging in style from an imitation or parody of Wagner's emotional analyses, through informatory matter of every description, to the baldest thematic dissection; and having every degree of quality, good and bad. The present small book is condensed programme-annotation of a sensible nature applied to approximately the whole range of Beethoven string chamber music: — P. Forte and violin sonatas &c. (12), P. Forte and violoncello sonatas &c. (8), P. Forte trios (10), P. Forte quartetts (4), String trios (7), String quartetts (17), String quintetts (4). Also to the Violin Concerto. There is an account of the M. G. Nottebohm (1817—1882) literature, and of the quartett-instruments in the Bonn Beethoven-house (II, 262). Author is a musician of the Channel Islands. — The favourite string trio in England is Serenade, op. 8 in D (1797); the favourite string quartetts, Rasoumoffsky set, op. 59 (1806), and "Harp" quartett, op. 74 in E♭ (1809). C. M.

Rose. Algernon. On choosing a Pianoforte. London, Walter Scott Company, 1903. pp. 144, Crown 8vo. 1/.

The pianoforte is much oftener used than thought about, yet will repay thought. The crowding of cities and increased value of ground-rents have made flat-life, which has developed the compact and useful but very unmusical instrument, once meant for the "Cottage", now called "Upright". Free-trade, which has introduced foreign competition good for the retail-agent and bad for the maker, has by the consequent cutting-prices for material, driven local manufacture out of Aberdeen, Edinburgh, Leeds, Sheffield, &c., and centred it in London where material is more cheaply collected. The guinea, from Guinea-coast gold and so stamped with an elephant, was coined from 1664 to 1817, and valued latterly at 21 shillings. In 1817 the 20 shilling sovereign was coined in its place. But professions to this day retain the guinea for fees, as ancient and distinctive, though there is no coin; and so new pianofortes, like pictures, are always sold in guineas. The present most fashionable wood for cases is the hard dark-crimson palisander (continental term) or rosewood (from scent when newly cut); obtained from trees of the sub-order Mimosae in Brazil, where where called "Jacaranda"; or from certain Dalbergia species in India where called "blackwood"; or from Pterocarpus indicus, willd., in Burmah, where called "padouk". The blue-stained rosewood of the continent is not here fancied. The old Persian walnut is going out of fashion, owing to cheap imitations. Black cases are here veneered with "ebonized" pear-tree. — The author, who belongs to the firm of Broadwoods, discourses on price, size, tone, touch, and durability. He has a pleasant style adorned with quotation; and surrounds the instrument with a halo of judicious sentiment. C. M.

Rose, Algernon. Talks with Bandsmen. London, Rider and Son. pp. 415, Demy 16mo. 2/6.

Means conversational lectures addressed to brass-bandsmen, about brass, percussion, and "effects", (chiefly the first); and from the point of view of archaeology, metallurgy, modern manufacture, practical use, and anecdote. There is a large amount of learning disguised as "chat", and author has travelled much in China, Japan, India, and South Africa, as well as all over Gt. Britain. Among the 1001 topics are: — the silent concerts of Japan, the traditional distinctive "catches" of all English trades, Guilbaut's rifled mouthpieces, the one-note Russian performers, the ancient aurichalcum and electrum, the mysteries of "coiling", Weber's 18-part fanfare, the "lip" of various nations, the trombone quartett in church towers at sunrise, brass mutes, how the "stuffing" of horns began, &c. &c. The horn mouthpiece is defined as "conoidal downwards, with curved sides approximately hyperbolic in contour". The anecdote of the trumpeter who insisted on playing a "dead fly" is really amusing. 37 pages of index. The fullest book in the English language on the subject named. Brass bands are little known in London, but are the recreation of all classes of mechanics in Midlands and N. England, also in parts of Scotland and Wales. Said to be 40,000 in Gt. Britain. C. M.

Smolian, Arthur. Vom Schwinden der Gesangskunst. Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger 1903, 31 S. brochiert *M* —,50.

Der Verfasser fügt dem Titel seines Werkchens die erläuternden Worte hinzu: »Ein treugemeintes Mahnwort an Gesanglehrende und Gesanglernende«. Diese werden auch manche Anregung zum ersten Studium aus der vorliegenden Brochüre schöpfen können. Smolian weist mit Recht darauf hin, dass bereits beim Kinde in der Schule und im Hause eine größere Aufmerksamkeit als bisher auf die Ausbildung der Atmungsorgane zu verwenden sei, dieselbe Sorgfalt erheische die Entwicklung des Sprachvermögens; durch Zugrundelegung rationeller Übungen soll das Kind auch in der Schule Gelegenheit finden, seinen Musiksinn auszubilden. Auf diese Weise könnte den Gesanglehrenden ein wohlvorbereitetes Material zur ferneren Ausbildung überwiesen werden. Die Lehrenden selbst haben dann die dringende notwendige Unterweisung in der Atemtechnik weiterzuführen, sie haben darauf zu achten, dass sich der Schüler einen freien, leichten Tonansatz aneignet und dass die verschiedenen Stimmlagen vollkommen ausgeglichen werden.

Das erstrebenswerte Endziel des Studiums sei die rechte künstlerische Vereinigung der italienischen Gesangsmethode mit unserem deutschen Sprachgesange.

E. S.

Violoncellisten der Gegenwart in Wort und Bild. Hamburg 1903. Verlags-Anstalt und Druckerei. *M* 4,—.

Auf Grund der eigenen Mitteilungen der Künstler (von W. Engel, Hamburg?) zusammengestellt, zum Nachschlagen ganz geeignet. Leider haben eine ganze Anzahl hervorragender Künstler sich nicht beteiligt. W. A.

Zeitschriftenschau

zusammengestellt von

Ernst Euting.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift V, Heft 1, S. 43.

Alekan, L. »Le Roi Arthus« de M. Marcel Rousseau — GM 49, Nr. 46.
Altenburg, W. Ein sonderbarer Angriff auf die Blasinstrumente mit Zylindermaschinen — ZfI 24, Nr. 6.
Altmann, Wilhelm. Zur Biographie und Charakteristik Tschaikowsky's — Die Zeit (Wien, Schulerstraße 14) Nr. 474.
—— Zum Gedächtnis Hector Berlioz' — ibid., Nr. 479.
—— Joseph Mayseder († 21. November 1863) — Mk 3, Nr. 4.
Andréae, V. Musiciens suisses: Frédéric Hegar — MSu 3, Nr. 44 ff.
Angelo. La principessa di Metternich-Sandor — MuM 58, Nr. 12.
Anonym. Neue Erwerbungen der [Musik-Abteilung der] Königlichen Bibliothek zu Berlin — MfM 35, Nr. 11 (56 Tonsätze in Partitur von Komponisten des 16. bis 18. Jahrhunderts (Kopien aus dem päpstlichen Kapellarchiv zu Rom)].
Anonym. Musiker-Briefe aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts (Briefe von Joh. Buchner, Heinrich Finck, Glarean, Paul Hofhaymer, Gregor Valentianus) — MfM 35, Nr. 11 f.
Anonym. Qualche aneddoto del gran »Beppino« (Guiseppe Verdi) — MuM 58, Nr. 12.
Anonym. R. Conservatorio musicale Giuseppe Verdi — MuM 58, Nr. 12.
Anonym. Il regolamento del Pensionato artistico musicale — NM 8, Nr. 91.
Anonym. Dr. August Reißmann † — AMZ 30, Nr. 49.
Anonym. Zum fünfzigjährigen Bestehen der Hof-Pianofortefabrik von Julius Blüthner in Leipzig — ZfI 24, Nr. 4.
Anonym. Deutschlands Musikinstrumenten-Außenhandel in den ersten drei Vierteljahren 1903 — ZfI 24, Nr. 5.
Anonym. Iets over »Taillefer« van Richard Strauß en het muziekfeest te Heidelberg — Cæ 60, Nr. 14.
Anonym. Stille Wünsche der deutschen Militär-Kapellmeister — DMMZ 25, Nr. 49. [Wunsch auf Verleihung des Offizier-Ranges an die deutschen Militär-Kapellmeister].
Anonym. Der Um- und Erweiterungsbau der Orgel in der katholischen Pfarrkirche zu Trebnitz in Schlesien — ZfI 24, Nr. 5 [mit Abbildung].
Anonym. Der Dirigent als Erzieher — DMMZ 25, Nr. 51.
Anonym. L'enseignement du chant dans les écoles maternelles — La Voix Parlée et Chantée (Paris), September 1903.
Anonym. Die Opernsänger-Karrière — DTK 2, Nr. 7.
Anonym. »De Herbergprinses« [van Jan Blockx] — WvM 10, Nr. 49.
Anonym. Incorporated society of musicians conference at Bristol — MMR, Nr. 396.
Anonym. Berloziana. A birthday in London — MT, Nr. 730.
Anonym. Where the »Messiah« was first performed — MT, Nr. 730.
Anonym. Von der I. Generalversammlung des Verbands der Pfarrkirchenchöre Lothringens in Metz — C 20, Nr. 11.
Anonym. Eine Probe dänischen Harmoniumbaues — DIZ 1903, Nr. 7.
Anonym. Über die Lage des Instrumentenbaues in Mittel- und Süddeutschland — DIZ 1903, Nr. 8.
Anonym. Rehbock's Klaviatur-Zither — ZfI 24, Nr. 6.
Anonym. Christoph Gottlieb Schröter, der Erfinder der Hammermechanik und Vater des Pianofortebaues — ZfI 24, Nr. 7 [mit Porträt und Facsimile].
Anonym. Christian Ernst Friederici [Klavierbauer] — ZfI 24, Nr. 8 [mit Porträt].
Anonym. Ein Versuch zur Lösung der Aufführungstantième und Honorarfrage — Musikliterarische Blätter (Wien, Plazdirek & Co.) 1, Nr. 1.
Anonym. Wie kann der Musikalienhandel saniert und gehoben werden? — Musikliterarische Blätter (Wien, Plazdirek & Co.) 1, Nr. 1.
Anonym. Hector Berlioz in Leipzig — S 61, Nr. 63/64.
Armstrong, William D. Keeping up interest among pupils — MW 3, Nr. 12.
B., W. Inwiefern ist die Pflege des evangelischen Choralgesanges für unsere Kirchenchöre eine dankbare Aufgabe? — CEK 17, Nr. 12.
Baralli, R. L'offertorio »Assumpta est« nella messa dell' Assunzione — Rassegna Gregoriana (Rom) 1903, Nr. 8.
Bas, G. Il canto gregoriano e la restau-

razione della Musica sacra — Rassegna Gregoriana (Rom) 1903, Nr. 8.
Batka, R. Eugen d'Albert's Oper »Tiefland« — NZfM 70, Nr. 48.
—— Hugo Wolf's »Penthesilea« — NMP 12, Nr. 24.
—— »Tiefland«. Musikdrama nach A. Guimera von Rudolf Lothar. Musik von Eugen d'Albert — MWB 34, Nr. 48.
—— Berlioz — KW 17, Nr. 5.
—— Richard Wagner über Berlioz — ibid.
—— Deutsche Berlioz-Literatur — ibid.
Bäuerle, Hermann. Motetten von Palestrina. Einladung zur Subskription — GR 2, Nr. 12 [vergl. Zeitschrift der IMG. V, Nr. 3, S. 150 unter »Regensburg«].
Baughan, E. A. London's apathy and caprice — MMR, Nr. 396.
Beetschen, A. Grillparzer als Opernkritiker — Beilage zur Allgemeinen Zeitung (München) 1903, Nr. 251.
Bellaigue, C. Aristoteles et la musique — Revue des Deux Mondes (Paris, Hachette) 1. November 1903.
[**Berlioz.**] Une lettre inédite de Berlioz à sa sœur — MM 15, Nr. 22.
—— Ein Brief von H. Berlioz an R. Wagner — MWB 34, Nr. 48 [Faksimile].
Berner, Placidus. »Die Messe im deutschen Mittelalter«. Beiträge zur Geschichte der Liturgie und des religiösen Volkslebens von Adolf Franz — GR 2, Nr. 12 [Kritik].
Bernhard, Otto. Vom Heidelberger Musikfest — KW 17, Nr. 5.
Bertini, Paolo. A proposito del centenario di E. Berlioz — NM 8, Nr. 92/93.
—— Il monumento a Ricardo Wagner — ibid., Nr. 94.
—— Shakespeare e la musica — ibid., Nr. 91.
Bewer, M. Zur Wiener Beethoven-Feier — Deutsche Welt 6, Nr, 7.
Bichford, Myron A. How much shall I practice — MW 3, Nr. 12.
Blaschke, Julius. Berlioz' Leben — DMMZ 25, Nr. 49.
—— Berlioz und die Militärmusik — ibid., Nr. 51.
Blume. »Hebe.« Lyrische Oper in 1 Akt von E. E. Trucco. Text von Luca d'Urbino. 1. Aufführung im Bremer Stadttheater am 3. Dezember 1903 — AMZ 30, Nr. 50.
Bohn, P. Kyrie (Cunctipotens orbis factor) — GB 28, Nr. 12.
Boeker. Die neue Ausgabe der Werke von Th. L. Victoria — GBl 28, Nr. 11.
Bonaventura, Arnaldo. La musica nelle scuole — NM 8, Nr. 92/93.
Bordeaux, Henry. Lettres de Beethoven et de Wagner — Correspondant (Paris, 31 rue St. Guillaume) 10. November 1903.
Bornewasser, Rud. Einiges aus der altgriechischen Musik — GBl 28, Nr. 11f.
—— Gedanken zum Fest der hl. Cäcilia — GBo 20, Nr. 11.
Boutarel, Amédée. Berlioz und seine »architekturale Musik« — Mk 3, Nr. 5.
Bouyer, Raymond. L'Évolution de l'influence italienne — M, Nr. 3790f.
Bräutigam, Ludw. Liszt's Freundschaft mit Berlioz — MWB 34, Nr. 48.
Bruneau, Alfred. Berlioz! — MM 15, Nr. 22.
Buck, Rudolf. »Manon.« Oper in 4 Akten von J. Massenet. Text von H. Meilhac und Ph. Gille. Erstaufführung im Kgl. Opernhause zu Berlin am 1. Dezember 1903 — AMZ 30, Nr. 50.
Bürkner, Richard. Herder als Liturgiker — MSfG 8, Nr. 12.
Butler, Sydney. Ruskin and music — Mc, Dezember 1903.
Case, W. S. English opera at Drury Lane — MN, Nr. 667.
Cecil, George. Concerning voices which do not carry — MW, November 1903.
Celle, Jean. Das Berlioz-Museum in La Côte St.-André — NZfM 70, Nr. 50.
Closson, Ernest. »König Arthus«. Musikdrama; Dichtung und Musik von Ernest Chausson — S 61, Nr. 65/66.
—— Hector Berlioz à Bruxelles — GM 49, Nr. 48.
Colombo, Marino. A proposito di un »valtzer« di colori — RMI 10, Nr. 4.
Conrat. Hugo. Deutsche Musik-Zeitungen im 18. Jahrhundert — NMZ 25, Nr. 5.
Conrat, Hugo Joh. La musica in Shakespeare — RMI 10, Nr. 4.
Conti, Giuseppe. Balli e Festini Medicei — MuM 58, Nr. 18 [illustriert].
Cowl, W., vergl. unten unter Jacobson.
Curzon, H. de. Le répertoire de l'Opéra en 1789 — Bulletin de la Société de l'Histoire du Théâtre (Paris) 1903, Nr. 5.
—— Ernest van Dyck — GM 49, Nr. 47.
—— Les débuts de Berlioz dans la critique — GM 49, Nr. 48.
—— »L'Enlèvement au Sérail«, de Mozart — GM 49, Nr. 49.
—— De la voix, à propos de »La Juive« et d'Adolphe Nourrit — ibid., Nr. 51.
Dandelot, A. Le Prix Rossini: »Le Roi Arthus«, poème lyrique de M. Beissier. Musique de Marcel Rousseau — MM 15, Nr. 21.
Davis, Fay Simmons. An alphabet for music teachers — MW 3, Nr. 12.
Doire, René. La Harpe son histoire — son développement — CMu 6, Nr. 23 ff.
Draussin, Henri Nos chants religieux — MSu 3, Nr. 43.

Drexler, Friedrich. Über Röhren- und Elektro-Pneumatik — ZfI 24, Nr. 5.
E., L. Hector Berlioz und der Fürst von Hohenzollern — NMZ 25. Nr. 4.
Ehrenhofer, Walther Edm. Über Zinnproben beim Orgelbau — ZOH 1, Nr. 6 ff.
F., A. Berlioz vor 60 Jahren in Stuttgart — NMZ 25, Nr. 4.
Fahro. C. L. Een waardig protest — Cae 60, Nr. 14 [betrifft die Wagner-Denkmals-Angelegenheit].
Feith, A. Zur Frage der Röhrenpneumatik — ZfI 24, Nr. 8.
Flat, Paul. Le romantisme de Berlioz — GM 49, Nr. 48.
Flatau, Theodor S. und Hermann **Gutzmann.** Experimentelle Beiträge zur Physiologie des Gesanges. Nach einem Vortrag, gehalten auf der 75. Naturforscher-Versammlung in Cassel 1903 — Monatsschrift für Ohrenheilkunde (Berlin, Oscar Coblentz) 37, Nr. 12 [Autoreferat].
Floch, Siegfried. Heinrich Heine's Pariser Musikberichte an die »Allgemeine Augsburger Zeitung« — WKM 1, Nr. 29 f.
Frey, Hugo. Weitere Untersuchungen über die Schall-Leitung im Schädel — Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane (Leipzig, J. A. Barth) 33, Nr. 5.
Frimmel, Theodor von. Zum Beethoven-Medaillon von J. E. Gatteaux — Mk 3, Nr. 6
Gallwitz, S. D. Das Lied im Konzertsaal — NZfM 70, Nr. 49.
Garstang, A. H. The love songs of a bygone day — The Fortnigthly Review (London, Chapman & Hall), Dezember 1903.
Gauger. Ein mechanisches Modell zur Demonstration des Doppler'schen Prinzips — Zeitschrift für den Physikalischen und Chemischen Unterricht (Berlin, Julius Springer) 16, Nr. 6.
Ghignoni, A. Leone XIII — Rassegna Gregoriana (Rom) 1903 Nr. 8.
Giani, Romualdo. La lirica e l'arte musica nei »Pensieri« di Giacomo Leopardi — RMI 10, Nr. 4.
Gr. Das neue Liszt-Denkmal [in Stuttgart] — NMZ 25, Nr. 3 [mit Abbildung].
Grenier, Felix. Cherubini et Berlioz — GM 49, Nr. 48.
Grohe, Oscar. Siehe unten unter **Münzer.**
Gruner, Herm. Orgelmusik für die Weihnachtszeit — MSfG 8, Nr. 12.
Grunsky, Karl. Das Heidelberger Musikfest — KL 26, Nr. 23.
—— Hugo Wolf's »Corregidor« in München — ibid.
—— Einweihung der neuen Orgel in der Stadthalle zu Heidelberg — BfHK 8, Nr. 3.
—— Das Heidelberger Musikfest — NMZ 25, Nr. 3 [mit Abbildungen des neuen Konzertsaales].
—— Berlioz' Leben und Schaffen — ibid., Nr. 4.
Guerrini, Paolo. Gli storici di S. Cecilia — SC 5, Nr. 5.
Gutzmann. Siehe oben unter **Flatau.**
Haberl, Fr. X. Papst Pius X. und die Kirchenmusik — MS 1903, Nr. 12.
Hahn, Arthur. »Die neugierigen Frauen.« Musikalische Komödie von Ermanno Wolf-Ferrari. Uraufführung am Münchener Residenztheater am 27. November — AMZ 30, Nr. 50.
—— Hugo Wolf's »Corregidor« am Münchener Hoftheater — NMZ 25, Nr. 3.
Hallenstein, Hugo. Berlioz über seine Vehmrichter-Ouverture — NZfM 70, Nr. 50.
Hauman, Lucien. Hector Berlioz. L'homme dans l'ecrivain — GM 49, Nr. 48.
Heerdegen, Eugen. Hector Berlioz — KL 26, Nr. 23 f.
Hepworth, William. Umbau der Orgel in der Hauptkirche St. Jacobi in Chemnitz — ZfI 24, Nr. 8.
Hertel, Viktor. Lateinisches im deutschen Kirchenliede — Si 28, Nr. 12.
Heuß, Alfred. Über Volkskonzerte — NZfM 90, Nr. 47 f.
Hildebrand. Otto. Ein »vom Blatte« spielendes Klavier [vom Jahre 1875] — DIZ 1904, Nr. 7.
Hoebel. »Dornröschen«, Oper von H. Eschelbach und Weweler. Erstaufführung in Kassel — NZfM 70, Nr. 52.
Hoffmann, E. A. Die Aussprache beim Gesang — SMZ 43, Nr. 32 f.
Hoven, W. A. van der. Berlioz als schrijver — Cæ 60, Nr. 15.
I. Le centenaire d'Hector Berlioz au square Vintimille et au cimetière Montmartre — GM 49, Nr. 49.
Imbert, H. »La Juive«, opéra en 5 actes de F. Halévy à l'Opéra Municipal de la Gaîte — GM 49, Nr. 48.
—— Hector Berlioz. Initiateur de la haute culture musicale — ibid.
—— »L'Etranger« de M. Vincent d'Indy — GM 49, Nr. 49.
Isaacs, Lewis M. On popularizing Bach — MW, November 1903.
Istel, Edgar. E. Wolf-Ferrari's Oper »Die neugierigen Frauen« (Le donne curiose). Uraufführung in München, 27. November 1903 — NZfM 70, Nr. 51.
—— E. Bossi's Oratorium »Das verlorene Paradies« Il paradiso perduto. Urauf-

führung durch den Augsburger Oratorienverein am 6. Dezember 1903 — ibid.
—— Berlioz und Cornelius — Mk 3, Nr. 5.
Ive, Oliver. Pianoforte paraphrases — MN, Nr. 663.
—— Berlioz on himself — ibid., Nr. 667.
Jacobson, L. und W. **Cowl.** Über die Darstellung und Messung der Schwingungs-Amplituden ausklingender Stimmgabeln mit Hilfe der »Linearkinematographie« — Archiv für Anatomie und Physiologie, Physiologische Abteilung (Leipzig, Veit & Co.) 1903, S. 1.
Johnstone, Arthur. Alfred Edward Rodewald — MT, Nr. 730.
Joss, Victor. »Tiefland«. Musikdrama in einem Vorspiel und drei Akten nach Guimera von Rudolf Lothar. Musik von Eugen d'Albert. (Uraufführung am 15. November 1903 im Neuen Deutschen Theater in Prag — AMZ 30, Nr. 51/52.
Jullien, Adolph. Sur »Benvenuto Cellini« — GM 49, Nr. 48.
Kalischer, Alfr. Chr. »Ludwig van Beethoven, Leben und Schaffen« von A. B. Marx — Mk 3, Nr. 6 [Kritik].
Keeton, A. E. Hector Berlioz — The Fortnightly Review (London, Chapman & Hall), Dezember 1903.
—— A new Builina-Opera at Moscow — MMR, Nr. 396.
Ketschau, Wilhelm. Friedrich Schneider. Zur 50. Wiederkehr seines Todestages (23. Nov. 1853) — NZfM 70, Nr. 48.
Kleefeld, W. Wagner-Museum und Wagner-Denkmal — Westermann's Illustrierte Deutsche Monatshefte, 48, Nr. 2.
Klein, Hugo. Saint-Saëns über Berlioz — NMZ 25, Nr. 4.
Kling, H. Hector Berlioz, à Genève, en 1865 (Conférence publique, donné à l'Aula de l'Université de Genève, le 9 novembre 1903 — MSu 3, Nr. 43 ff.
Kohut, Adolph. Johann Gottfried von Herder und die Musik — Mk 3, Nr. 6.
Kretzschmar, Hermann. Vom Heidelberger Musikfest — SMZ 43, Nr. 31.
Kroyer, Theodor. Der »Corregidor« von Hugo Wolf — S 61, Nr. 59/60.
—— »Die neugierigen Frauen«. Musikalische Komödie in drei Aufzügen von Ermanno Wolf-Ferrari — ibid., Nr. 67.
Krueger, Felix. Differenztöne und Konsonanz — Archiv für die gesamte Psychologie (Leipzig, Wilhelm Engelmann) Oktober 1903.
Kufferath, Maurice. Wagner et Berlioz — GM 49, Nr. 48.
Kühn, Oswald. Nachklänge an Heidelberg — NMZ 25, Nr. 3.
L., N. Le centenaire d'Hector Berlioz à Bruxelles — GM 49, Nr. 51.
Larsen, Sofus. Unsere Volkslieder [dänisch] — Tilskueren (Kopenhagen), November 1903.
Laser, Arthur. Über die bevorstehende »Parsifal«-Aufführung in New-York — NMZ 25, Nr. 3.
Laubi, Otto. Methode und Resultate der Ohruntersuchungen von 22894 Schülern der ersten Primarklassen der Stadt Zürich — Correspondenzblatt für Schweizer Ärzte 1903, Nr. 13.
Laurencie, L. de la. L'oevre de Vincent d'Indy — CMu 6, Nr. 23.
Lederer, Victor. »Tiefland«. Musikdrama in einem Vorspiel und drei Aufzügen nach A. Guimera von Rudolf Lothar. Musik von Eugen d'Albert — S 61, Nr. 61/62.
—— Der Ahnherr unserer Tonkunst. Zum 450. Todestag von John of Dunstable — S 61, Nr. 67.
Leichtentritt, H. Musik in Mannheim im 18. Jahrhundert — AMZ 30, Nr. 48f.
Lesfauris, J. La plastique de l'ouïe — MSu 3, Nr. 44.
Leßmann, Otto. Berliozfeier des kgl. Orchesters im kgl. Opernhause [zu Berlin] — AMZ 30, Nr. 50.
—— Hector Berlioz' literarische Werke. Erste Gesamtausgabe. 1. Bd., Memoiren I — ibid., Nr. 51/52 [Kritik].
Leuriaux, Fernand. »Le Roi Arthus«. Drame lyrique en trois actes et six tableaux. Poème et musique d'Ernest Chausson. Représenté pour la première fois au Théâtre Royal de la Monnaie [de Bruxelles] le 30 novembre 1903 — MM 15, Nr. 23.
Locard, Paul. Concerts du Conservatoire — CMu 6, Nr. 23.
Louis, Rudolf. Hector Berlioz — NMZ 25, Nr. 4.
Lr. Das Straßensingen des Kirchenchors bei Begräbnissen KCh 14, Nr. 12.
Lusstig, J. C. Hector Berlioz. Zu seinem hundertsten Geburtstag — BW 6, Nr. 6.
—— Massenet's Manon in der Berliner Hofoper — ibid.
M., Choralgesang und Volksschule — GBl 28, Nr. 11.
Mangeot, A. Comment on peut connaître et aimer Berlioz — MM 15, Nr. 22.
—— Le roman d'Estelle — ibid., Nr. 22 [Berlioz].
—— »L'Étranger« de Vincent d'Indy et »L'Enlèvement au Sérail« de Mozart à l'Opéra — ibid., Nr. 23.
Marsop, Paul. Vom Musiksaal der Zukunft. Zweites Ergänzungsblatt: Heidelberg — Mk 3, Nr. 4.

Martersteig, M. Marie Geistinger † — Beilage zur Täglichen Rundschau (Berlin) 1903, Nr. 233.

Massougnes, G. de. Berlioz et les artistes d'aujourd'hui — MM 15, Nr. 22.

Mathias. Einführung in die vom Elsässischen Cäcilienverein herausgegebene Choralbegleitung — C 20, Nr. 12.

Mauclair, Camille. Refléxions sur la musique et la parole — CM 6, Nr. 23.

Mayrhofer, P. Isidor. Messe in Es zu Ehren der heiligen Katharina von Siena von Johannes Ev. Habert. Op. 9 — GR 2, Nr. 12f.

Mendelssohn, Arnold. »L'Enfance du Christ« von Hector Berlioz — MSfG 8, Nr. 12

Meusi, Alfred. Der »Corregidor« von Hugo Wolf — DTK 2, Nr. 6 [anläßlich der Münchener Aufführung].

Mey, Kurt. Hector Berlioz als Dramatiker — Mk 3, Nr. 5.

—— Hector Berlioz als Schriftsteller — NMZ 25, Nr. 4.

Meyer, Max. Experimental studies in the psychology of music — The American Journal of Psychology (Worchester, Mass., Louis N. Wilson) Juli-October 1903 [Inhalt: 1. The aesthetic effects of final tones, 2. The intonation of musical intervalls, 3. Quatertone-music].

Milman, A. Verdi's »Rigoletto« — MMR, Nr. 396.

Münzer, Georg und **Grohe,** Oscar. Musikalische Zitate und Selbstzitate — Mk 3, Nr. 6.

—— Berlioz — S 61, Nr. 63/64.

Murphy, George. Musical conditions in the West — MW, November 1903.

-n. Der musikpädagogische Kongress in Berlin — NMZ 25, Nr. 3.

Naaff, Ant. Aug. Die Beethoven-Feier im Schwarzspanierhause zu Wien — L, Nr. 690.

Nagel, Wilibald. Das Heidelberger Musikfest (24.—26. Oktober 1903) — BfHK 8, Nr. 3.

Neitzel, Otto. »Heimkehr«. Oper in zwei Akten von Karl Pottgießer. Uraufführung am Kölner Neuen Stadttheater am 14. November 1903 — S 61, Nr. 59/60.

Neretti, Luigi. Alfieri musicista — NM, Nr. 94.

Newman, Ernest. Elgar's »Apostles« — MC, Nr. 1232.

Nf. Anton Bruckner — SMZ 43, Nr. 33.

—— Zum hundertjährigen Geburtstag Hector Berlioz' — ibid. Nr. 35.

Niemann, Walter. Norwegische Bauerntänze — S 61, Nr. 67.

O. Kindergottesdienst — Cc 11, Nr. 12.

Offoel, J. d'. L'œuvre dramatique de Berlioz — MM 15, Nr. 22.

Ostmann, Paul. Schwingungszahlen und Schwellenwerte — Archiv für Anatomie und Physiologie (Leipzig, Veit & Co., 1903, Seite 321.

Passig, E. Vor-reformatorische deutsche Weihnachtslieder — TK 7, Nr. 23.

Paetow, W. Heidelberger Musikfest — Beilage zur Täglichen Rundschau (Berlin) 1903, Nr. 251 ff.

Pesci, Ugo. Il Teatro del Corso (Bologna) rinnovato — MuM 58, Nr. 18 [enthält viele Notizen zur Bologneser Oper im 19. Jahrhundert].

Petsch, Robert. Richard Wagner, die Meistersinger — Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts. Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus. Herausgegeben von Otto Lyon. Nr. 10.

Pfeiffer, Georges. De l'interprétation des signes d'ornements chez les maîtres anciens — GM 49, Nr. 46.

Pfohl, Ferdinand. Singen und Sängerinnen — BW 6, Nr. 6 ff.

Pissin, R. Hector Berlioz als Mensch — Mk 3, Nr. 5.

Polleri, G. B. I moderni pianisti-compositori italiani — NM, Nr. 94. [Ein Mahnruf an die italienischen Pianisten, moderne italienische Klaviermusik zu pflegen.]

—— Del canto corale nelle scuole — SC 5, Nr. 6.

Pougin, Arthur. Représentation de »La Juive« d'Halévy au Théâtre-Lyrique (Gaité) — M, Nr. 3791.

—— »L'Etranger ou le Triomphe de l'Enharmonie«, action musicale en deux actes, poème et musique de M. Vincent d'Indy — »L'Enlèvement au Sérail«, de Mozart 1903 — M, Nr. 3793.

—— Berlioz et l'Exposition Universelle de 1867 — ibid., Nr. 3794.

Pr. Gehaltsverhältnisse der Opern-Orchester — DMZ 34, Nr. 49.

Prod'homme, J. G. Les Forqueray — RMI 10, Nr. 4.

Puttmann, Max. Hector Berlioz als Gesangskomponist — NZfM 70, Nr. 50.

—— Hector Berlioz und sein Orchester — NMZ 25, Nr. 4.

—— Hector Berlioz — AMZ 30, Nr. 50 f.

—— Kirchenchor-Verbandsfest [in Eberswalde] — BfHK 8, Nr. 3.

R., E. D. A mere question of intonation — MMR, Nr. 396.

—— L. Berlioz über den Gesang — BfHK 8, Nr. 3.

Raaff, J. J. Jets over de uitvoering van »klassieke« muziek — WvM 10, Nr. 46 f.

Reamer, Lawrance. »Parsifal« in New-York — Review of Reviews (New-York, 13 Astor Place) Dezember 1903.

Reyer, E. Berlioz. Souvenirs intimes — MW 15, Nr. 22.
Ritter, Hermann. Über Volksmusik und Volksgesang in alter und Neuer Zeit — Mk 3, Nr. 4.
Roberti, Giuseppe. Da autografi di grandi musicisti — RMI 10, Nr. 4.
Robinson, Frances C. Practical talks with teachers — MW 3, Nr. 12.
Rolland, Romain. Chronique musicale (Le centenaire de Berlioz. Le manifeste de la Schola Cantorum. Concerts et conférences) — RAD, November 1903.
Rosenthal, Felix. Über Klavierspiel und Klavierunterricht — RMZ 4, Nr. 46.
—— Werner. Neue Beiträge zur Musik- und Hörtheorie — Biologisches Centralblatt (Berlin) 1902, S. 666 ff.
Rupp, E. Die große Orgel der St. Ulrichs-Kirche in Augsburg — ZfI 24, Nr. 9 [illustriert].
S., E. Deutsche Sängerbundesfeste contra Kaiserwettstreite — TK 7, Nr. 22.
—— J. S. Hector Berlioz — MMR, Nr. 396.
Saint-Saëns, Camille. Berlioz — MM 15, Nr. 22.
Samazeuilh, Gustave. »Le Roi Arthus«, drame lyrique d'Ernest Chausson, première représentation au Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles — GM 49, Nr. 49.
Sand, Robert. Berlioz et ses contemporains — GM 49, Nr. 48.
Savic, Gertrud. Berlioz und die Frauen — Mk 3. Nr. 5 f.
Schäfer, Theo. »Taillefer« (von Richard Strauß) in Heidelberg — NMZ 25, Nr. 3 [mit Notenbeispielen].
Scheide, Aug. Herder und die Musik. Zum 100. Todestage des Dichters — SH 43, Nr. 50.
Schering, A. Neue Gesangsliteratur — NZfM 70, Nr. 52.
Schjelderup, Gerhard. Edward Grieg — Samtiden (Kristiania) 1903, Nr. 6.
Schmidkunz, Hans. Der Unterricht in der Musik — Nord und Süd (Breslau) 1903, Nr. 317.
Schmidt, Paul. Ein neues deutsches Kunstharmonium — ZfI 24, Nr. 4.
Schultze, Adolf. Die Vorstände der Berliner Hofoper — NMZ 25, Nr. 5 [mit Porträts und Biographien von Karl Muck, Eduard von Strauß, Richard Strauß, von Hülsen, G. Dröscher, W. Wegener].
Schuré, Edouard. Le génie de Berlioz — GM 49, Nr. 48.
Segnitz, Eugen. Über Hector Berlioz' Vokalwerke — SH 43, Nr. 49.
—— Franz Liszt und Italien. Liszt's erster Aufenthalt von 1837—1839 — NMZ 25, Nr. 3.
—— Hector Berlioz' Werke. Herausgegeben von Charles Malherbe und Felix Weingartner — AMZ 30, Nr. 50 f.
—— Zum Gedächtnisse Hector Berlioz' — MWB 34, Nr. 48 f.
Senes, G. Ancora del Controviolino (di Valentino De Zorzi) — NM 8, Nr. 92/93.
Servières, Georges. Fr. Halévy jugé par Richard Wagner — GM 49, Nr. 49.
Sherwood, W. H. Some reminiscenses of Rubinstein — MW 3, Nr. 12.
Simonetti, N. La poesia dell'infinito nel linguaggio musicale — Rivista Teatrale Italiana (Neapel) August 1903.
Smend, Julius. Woher der Streit um den Chorraum? — MSfG 8, Nr. 12 [Erwiderung an Brathe].
Smolian, Arthur. Hector Berlioz und die deutsche Opernbühne — KW 17, Nr. 5.
—— Hector Berlioz und die Berlioz-Ausgaben von Breitkopf & Härtel und von Eulenburg — NMP 12, Nr. 23.
Söchting, Emil. »Tonbildung und Technik auf dem Klavier« von Tony Bandmann. Eine Entgegnung — KL 26, Nr. 23.
Söh. Der Konzertsaal der Zukunft — TK 7, Nr. 20.
Solenière, Eugène de. »Le roi Arthus« (drame lyrique en trois actes, poème et musique d'Ernest Chausson) au Théâtre Royal de la Monnaie — RAD, Dezember 1903.
Solerti, A. Un viaggio in Francia di Giulio Caccini (1604—1605) — RMI 10, Nr. 4.
Solvay, Lucien. »Le Roi Arthus«. Drame lyrique en trois actes et six tableaux, poème et musique d'Ernest Chausson — M, Nr. 3793 [Erstaufführung in Brüssel].
Southgate, T. L. »Samuel Pepys, lover of musique« — MN, Nr. 663 [Kritik des gleichnamigen Werkes von Frederick Bridge].
Stanford, Chas. Villiers. Johannes Brahms — Leisure Hour (London, 4 Bouverie Street) Dezember 1903.
Sternfeld, Richard. Ist der »Lelio« von Berlioz aufführbar — Mk 3, Nr. 5.
Steuer, Max. Die Musik in Grillparzer's Tagebüchern — NZfM 70, Nr. 49.
—— Wunderkinder — S 61, Nr. 58.
Stieber, Hans. Die »Bohême« Puccini's. Ein Vorwort zur nächsten Première im [Wiener] Hofoperntheater — WKM 1, Nr. 26.
—— Die Wiener Operette — ibid., Nr. 30.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Berlin.

In der Sitzung am 19. Dezember hielt Herr Professor Hansmann einen Vortrag über das *Jankó-Klavier*, der sehr beifällig aufgenommen wurde. Der Herr Vortragende illustrierte seine interessanten Ausführungen durch Beispiele auf dem Jankó-Klavier und zum Vergleich auf der alten Klaviatur, wobei er von den Herren Victor Hansmann und Paul Schnackenburg wirkungsvoll unterstützt wurde. Im Übrigen verweise ich auf den Artikel des Herrn Professor Hansmann in der vorliegenden Nummer.

Nächste Sitzung am 20. Januar: Vortrag des Herrn Karl Weigel über eine von ihm erfundene *chromatische Harfe ohne Pedale*; musikalische Vorträge.

Ernst Euting.

Leipzig.

Anknüpfend an die allerorts abgehaltenen Feiern zum 100. Geburtstage Hector Berlioz' eröffnete der Vorsitzende der Ortsgruppe, Herr Professor Dr. Prüfer, die erste Versammlung derselben am 29. November im Sachsenzimmer des Deutschen Buchgewerbehauses mit einem Vortrage über den französischen Meister. Nach einem anschaulich entworfenen Bilde des eigentümlichen künstlerischen Entwicklungsganges Berlioz' beleuchtete der Vortragende eingehend den Charakter seines Schaffens und seiner Werke, um alsdann die kunstgeschichtliche Stellung und die Verdienste des Meisters mit anziehenden Worten zu charakterisieren. Die Herren Professor Emil Eckert und Kantor Gustav Borchers hatten die Freundlichkeit, den Vortrag mit praktischen Darbietungen zu illustrieren, ersterer mit dem klangschönen Vortrag des Marsches und Abendlieds der Pilger aus der Haroldsymphonie und der Liebesszene aus »Romeo und Julie«, letzterer mit dem Tenorsolo aus dem Oratorium »Des Heilands Kindheit«, dessen Begleitung Herr Hagedorn übernommen hatte.

A. Schering.

Ortsgruppenbericht Frankfurt a. M. folgt im nächsten Hefte.

Neue Mitglieder.

Nejedlý Dr. Z., Prag.
Schiedermair, Dr. Ludwig, Leipzig, Rosentalgasse 9 ptr.
Schütze, Carl, Direktor der höheren Musikschule, Leipzig, Talstraße 1.
Scrinzi, S., Bombay, Indien, Cumballa Hill.
Stainer, Miß Cecie, London W., 13 Queensborough Terrace.
Vincent, W., Karl E., Yokohama (Japan) 85 Main Str.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Costallat & Co., Musikalienhandlung in Paris jetzt H. G. Allix in Grenoble.
Gloeß, Joseph jun., Stuttgart, jetzt Mülhausen in Elsaß, Friedensplatz.
Robertson, R. P., Vincennes jetzt Paris XI, 5 Rue Trousseau.
Weigel, Karl, Musikdirektor in Hannover jetzt Charlottenburg, Weimarer Str. 29.
Weston, George, B., Bonn a. Rh. jetzt Hanover, N. H. Ver. Staaten von Amerika. Dartmouth College.

Ausgegeben Anfang Januar 1904.

Für die Redaktion verantwortlich: Professor Dr. Oskar Fleischer, Berlin W., Motzstr. 17
Mitverantwortlich: Dr. Ernst Euting und Dr. Albert Mayer-Reinach in Berlin.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 5/6. **Fünfter Jahrgang.** **1904.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Amtlicher Teil.

Bekanntmachung.

I. Annahme der Neuen Satzungen.

Die Mehrheit der bestehenden Sektionen der Internationalen Musikgesellschaft und des Präsidiums der Gesellschaft haben die Neuen Satzungen angenommen, die von der »Versammlung von Vertretern der Ortsgruppen im Deutschen Reiche, Österreich und der Schweiz« (siehe den nachfolgenden Abdruck des Protokolls) am 6. Dezember 1903 zu Leipzig beraten und zunächst durch die Sektionen Deutschlands, Österreichs und der Schweiz gutgeheißen worden waren. Die Annahme erfolgte, da weder Statuten, noch Geschäftsordnung einen bestimmten Modus vorschrieben, der Dringlichkeit halber durch schriftliche Zustimmung der folgenden zehn Sektionen:

Deutschland, und zwar in

- Baden: Professor Dr. Ph. Wolfrum, Heidelberg.
- Bayern: Professor Dr. A. Sandberger, München.
- Norddeutschland: Wirklicher Geheimrat Freiherr DDr. R. v. Liliencron, Schleswig; Geheimer Regierungsrat Professor Dr. C. Stumpf, Berlin.
- Sachsen: Professor Dr. Hermann Kretzschmar, Leipzig.

Frankreich: Professor Dr. L. Dauriac, P. A. Dechevrens, O. J., Professor M. Lussy, A. Pougin, Paris.

Großbritannien und Irland: English Committee (14 Mitglieder).

Niederlande: D. F. Scheurleer, 's Gravenhage; Dr. M. Seiffert, Berlin.

(Vorbehaltlich der Bestätigung durch die Generalversammlung, aber unter Ermächtigung zu weiteren Schritten der Neukonstituierung.)

Österreich: Professor Dr. G. Adler, Wien.
Schweiz: Direktor C. H. Richter, Genf.
Spanien: Professor F. Pedrell, Madrid.

Antworten blieben aus von folgenden neun Sektionen: Belgien, Dänemark, Elsaß-Lothringen, Finnland, Italien, Ostasien, Rußland, Schweden, Vereinigte Staaten von Nordamerika, von denen einige mit Sicherheit überhaupt nicht konstituiert sind, während von anderen Näheres nicht festzustellen war. Demnach würden nur zustimmende Erklärungen erfolgt sein, hätten nicht zwei Vorstandsmitglieder (einer der Vertreter von Norddeutschland und einer der Vertreter Italiens in Deutschland), die in anderer Eigenschaft als Teilnehmer an der Versammlung vom 6. Dezember zugestimmt hatten, nachträglich aus formellen Gründen ihre persönliche Zustimmung zurückgezogen.

Durch Annahme der neuen Satzungen sind die bisherigen Statuten und die ihr entgegenstehenden Bestimmungen der Geschäftsordnung außer Kraft gesetzt. Zugleich fällt damit die bisherige Geschäftsstelle weg. Zuschriften an die Internationale Musikgesellschaft sind hinfort je nach Inhalt an die unten angeführten geschäftführenden Mitglieder des Präsidiums und, soweit es die Redaktion betrifft, an die unten genannten Redakteure zu richten. Ein Abdruck der neuen Satzungen erfolgt am Fuße dieser Bekanntmachung.

II. Wahlen.

Auf Grund der neuen Satzungen hatte das Präsidium, das aus den Vorständen der Landessektionen besteht, laut § 4 zu seiner Vertretung einen Vorsitzenden, einen Schatzmeister und einen Schriftführer, die beiden letzteren aus seiner Mitte oder aus den übrigen Mitgliedern der IMG. zu wählen; ebenso laut § 6 eine dreigliedrige Redaktionskommission.

Mit absoluter Mehrheit aller Präsidialmitglieder wurden gewählt:

Präsidium.

Vorsitzender: Professor Dr. Hermann Kretzschmar in Leipzig.
Schatzmeister: Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Schriftführer: Dr. Max Seiffert in Berlin.

Redaktionskommission.

Professor Dr. Hermann Kretzschmar in Leipzig.
Professor Dr. Adolf Sandberger in München.
Geheimrat Professor Dr. Carl Stumpf in Berlin.

Die Gewählten haben die Wahl angenommen.

III. Ernennung von Redakteuren.

Die Redaktionskommission hat laut § 6 der neuen Satzungen die Herren Dr. Max Seiffert in Berlin und Dr. Alfred Heuß in Leipzig zu Redakteuren der IMG. ernannt.

IV. Mitgliederverzeichnis.

Das sechste Mitgliederverzeichnis der Internationalen Musikgesellschaft wird demnächst, dem gegenwärtigen Stande entsprechend, veröffentlicht. Verzeichnisse der Vorstände der Sektionen und Ortsgruppen, sowie der ausländischen korrespondierenden Mitglieder werden jeweilig nach fortschreitender Reorganisation der IMG. folgen.

V. Hauptversammlung.

Der unterzeichnete Vorsitzende wird dem Präsidium vorschlagen, nach erfolgter Ordnung der Dinge im Herbst dieses Jahres eine Hauptversammlung oder einen internationalen Kongreß in Leipzig einzuberufen, der dem Berichte über die erfolgten Arbeiten zur Reorganisation der IMG., sowie Anträgen, Vorträgen und Verhandlungen gewidmet sein wird. Voraussichtlich wird zu dieser Zeit Gelegenheit gegeben werden, den Mitgliedern selten gehörte Werke Johann Sebastian Bach's und seiner Zeitgenossen vorzuführen.

Leipzig, 20. Februar 1904.

Dr. **H. Kretzschmar,**
Vorsitzender des Präsidiums der IMG.

Satzungen
der
Internationalen Musikgesellschaft.

1. Zweck.

Der Zweck der IMG. ist, der musikwissenschaftlichen Forschung und damit der Vertiefung des musikalischen Lebens durch Austausch der wissenschaftlichen Errungenschaften im internationalen Verkehre zu dienen. Sie schließt zu diesem Ziele die Vertreter und Freunde der Musikwissenschaft in festen Verbänden zusammen.

2. Mittel zur Durchführung des Gesellschaftszweckes.

Zur Durchführung des Zweckes der IMG. dienen:

A. Publikationen,
B. Versammlungen.

Die Publikationen sind:

1) Die Vierteljahrsschrift der Sammelbände, die für Arbeiten streng wissenschaftlichen Inhaltes bestimmt ist,

2) die Monatshefte der Zeitschrift, die über das Vereinsleben der IMG. und die Fortschritte der Musikwissenschaft und deren Einwirkung auf das Musikleben der Gegenwart zu berichten haben, ohne mit den bestehenden Musikzeitschriften in Wettbewerb zu treten, und

3) die zwanglosen selbständigen Beihefte, die größere Monographien bringen.

Versammlungen bestehen aus Ortsversammlungen und allgemeinen Kongressen.

3. Organisation.

Die IMG. beruht auf dem Zusammenschlusse von Ortsgruppen und Landessektionen. Sie ist berechtigt, mit Vereinigungen, die ähnlichen Bestrebungen dienen, in ein freies Kartellverhältnis zu treten. Ortsgruppen und Landessektionen regeln ihre Tätigkeit und Verwaltung selbständig. Alle Inhaber von Vereinsämtern werden auf höchstens je zwei Jahre gewählt. Wiederwahl ist zulässig.

4. Präsidium.

Die IMG. wird von einem Präsidium geleitet, das aus den Vorständen der Landessektionen besteht. Das Präsidium hat die Oberaufsicht über die gesamte Tätigkeit der IMG., insbesondere über Publikationen und Kongresse. Das Präsidium wählt zu seiner Vertretung einen Vorsitzenden, einen Schatzmeister und einen Schriftführer, die beiden letzteren aus seiner Mitte oder aus den übrigen Mitgliedern der IMG., die durch diese Wahl Mitglieder des Präsidiums werden.

5. Geschäftsordnung.

Der Vorsitzende hält die Präsidialmitglieder über alle Angelegenheiten der IMG. auf dem Laufenden und entscheidet dringliche Fälle selbständig. Sitzungen des Präsidiums sind bei den Kongressen, tunlichst alle zwei Jahre, abzuhalten. Der Schriftführer hat die Beschlüsse des Präsidiums auszuführen. Der Schatzmeister legt dem Präsidium alljährlich Rechnung ab.

Das Präsidium setzt für seine Tätigkeit eine Geschäftsordnung fest und gibt sie bekannt.

6. Publikationen.

Als Herausgeber der Sammelbände, der Zeitschrift und der Beihefte zeichnet die IMG. Das Präsidium wählt eine dreigliedrige Redaktionskommission. Diese ernennt einen oder mehrere Redakteure, die ihr für die Redaktionsführung verantwortlich sind und auf dem Titel der Sammelbände und der Zeitschrift als solche genannt werden. Die Kommission ist Beschwerdeinstanz.

7. Versammlungen.

Neben den Versammlungen der Ortsgruppen und Landessektionen werden alle Mitglieder der IMG. vom Präsidium zu Hauptversammlungen oder Kongressen einberufen. Sie sind Anträgen, Vorträgen und Verhandlungen in erster Linie gewidmet; es können aber auch Aufführungen alter Tonwerke oder solcher aus neuer Zeit, sofern sie musikwissenschaftliches Interesse bieten, damit verbunden werden. Die Einberufung dieser Versammlungen oder Kongresse ist dem Präsidium anheimgegeben, doch sollen sie möglichst alle drei Jahre stattfinden.

8. Stimmrecht.

Bei allen Allgemeinbeschlüssen steht den Mitgliedern des Präsidiums, sowie den Delegierten derjenigen Ortsgruppen, die mindestens sieben vollberechtigte Mitglieder zählen, je eine Stimme zu. Ebenso steht je eine Stimme den Delegierten von sieben außerhalb von Ortsgruppen stehenden Mitgliedern zu.

9. Mitgliedschaft.

Der IMG. kann jedermann beitreten, der sich als Mitglied meldet. Die vollberechtigten Mitglieder der IMG. haben auf Teilnahme an allen Veranstaltungen der IMG. Anspruch. Sie haben bei einem Jahresbeitrage von ℳ 20,— das Recht auf unentgeltliche Lieferung der »Sammelbände« und der »Zeitschrift«, sowie auf Bezug der »Beihefte« zu ermäßigtem Preise. Die Ortsgruppen und Landessektionen können neben solchen Mitgliedern, die zugleich vollberechtigte Mitglieder der IMG. sind, auch andere Mitglieder haben, über deren Einreihung in die Ortsgruppe oder Sektion deren Satzungen entscheiden. Diese Mitglieder sind nicht wählbar zu den Ämtern der Zentralverwaltungen der IMG.

10. Satzungsänderungen.

Die Satzungen können nur auf Antrag des Präsidiums oder dreier Landessektionen von einer internationalen Hauptversammlung mit zweidrittel Stimmenmehrheit der anwesenden Stimmberechtigten abgeändert werden. Der Antrag auf Satzungsänderung muß mindestens vier Wochen vor der Hauptversammlung eingereicht werden.

11. Auflösung der Gesellschaft.

Die Auflösung der Gesellschaft kann nur auf Antrag des Präsidiums oder dreier Landessektionen von einer internationalen Hauptversammlung mit dreiviertel Stimmenmehrheit der anwesenden Stimmberechtigten beschlossen werden. Bei Antrag auf Auflösung der Gesellschaft ist frühestens binnen vier Wochen, spätestens binnen drei Monaten zu diesem Zwecke eine Hauptversammlung einzuberufen. Im Falle der Auflösung bleibt

den Ortsgruppen und Landessektionen das Verfügungsrecht über ihr Vermögen. Über etwaiges Gesamtvermögen der IMG. ist gleichzeitig mit der Beschlußfassung über die Auflösung der IMG. zu einem Zwecke internationaler Musikforschung zu verfügen.

Protokoll

der Versammlung der Vertreter von Ortsgruppen der Internationalen Musikgesellschaft im Deutschen Reiche, in Österreich und der Schweiz.

Sonntag, den 6. Dezember 1903, Vorm. 10 Uhr,

Leipzig, Dolzstraße 1, Deutsches Buchgewerbehaus.

Tagesordnung:

1. Ausbau der deutschen Ortsgruppen.
2. Vorschläge zu Sektions-Satzungen der einzelnen Länder deutscher Sprache.
3. Vorschläge für die Abgrenzung des Pflichtenverhältnisses zwischen Präsidium und Geschäftsführung und für die Wählbarkeit der geschäftsführenden Organe auf bestimmte Zeit.

Persönlich vertretene Ortsgruppen:

Berlin, Major Dr. Körte.
Frankfurt a. M., Dr. Hohenemser.
Leipzig, Professor Dr. Prüfer.
Wien, Professor Dr. Adler, zugleich Vorsitzender der Sektion Österreich.

Zentral-Geschäftsstelle:

Professor Dr. Fleischer, Vorsitzender.
Dr. Oscar v. Hase (Breitkopf & Härtel), Schatzmeister.

Persönlich anwesende Mitglieder:

Ortsgruppe Berlin: Oberbibliothekar Dr. Altmann, Prof. Schmidt, Dr. Wolf.

Ortsgruppe Darmstadt: Dr. Nagel.
» Leipzig: Kantor Borchers, Dr. Heuß, Professor Dr. Köster, Dr. Schering, Dr. Schwartz, Universitätsmusikdirektor Zöllner.

Bitterfeld: Kantor Werner. Halle a. S.: Dr. Abert.
Dresden: Buchmayer. Weimar: Hofkapellm. Dr. Obrist.

Durch Vollmacht ihre Anschauungen vertretende Ortsgruppen:

Basel, Dr. Nef:	Dr. Abert.
Bern, Prof. Dr. Thürlings:	Prof. Dr. Prüfer.
Breslau, Prof. Dr. Siebs:	Prof. Dr. Prüfer.
Genf, Musikdirektor Richter (zugl. Vors. der Sektion Schweiz):	Prof. Dr. Prüfer.
Hamburg, Prof. E. Krause:	Prof. Dr. Köster.
Lübeck, Prof. Stiehl:	Prof. Dr. Kretzschmar (nicht zugegen).

Entschuldigt:

Die Ortsgruppen:
Basel: Dr. Nef.
Bern: Professor Dr. Thürlings.
Bonn: Dr. Scheibler.
Breslau: Professor Dr. Siebs.
Düsseldorf: Dr. Limbert, Professor Buths.
Genf: Direktor Richter.
Hamburg: Professor Krause.
Heidelberg: Professor Dr. Wolfrum.
Lübeck: Professor Stiehl.
München: Dr. Kroyer, Exzellenz v. Perfall, Dr. Schulz.
Stuttgart: Professor de Lange.
Winterthur: Dr. Radecke.

An andern Orten: Karlsruhe: Professor Ordenstein.
Magdeburg: Musikdirektor Kauffmann. Mannheim: Direktor Bopp.

Begrüßungen aus andern Ländern:
Paris: Professor Lussy, unter Übersendung seines neuen Werkes »Anacrouse«.
Krakau: Adolf Chybinsky.

Unterlagen zur Beratung:

1. Grundzüge für Satzungen der IMG. eingereicht von der Ortsgruppe Leipzig, versandt am 6. November 1903.
2. Abänderungsvorschläge der Ortsgruppen
   des deutschen Reiches:
   Heidelberg, Professor Dr. Wolfrum;

Österreichs:
Wien, Professor Dr. Adler;
der Schweiz:
Basel, Dr. Nef;
Bern, Professor Dr. Thürlings;
Winterthur, Dr. Radecke.

3. Vereinfachter Entwurf von »Satzungen der IMG.« auf Grund der erfolgten Abänderungsvorschläge vorgelegt von der Ortsgruppe Leipzig am 6. Dezember 1903.

Vorsitz.

Vom Einberufer Prof. Dr. Prüfer, Vorsitzendem der Ortsgruppe Leipzig wird der Versammlung als Vorsitzender der Vertreter der Berliner Ortsgruppe Major Dr. Körte vorgeschlagen. Da dieser auf Annahme verzichtet, wird der Vertreter der Wiener Ortsgruppe Prof. Dr. Adler zum Vorsitzenden der Versammlung gewählt. Er beruft Dr. Schering von der Leipziger Ortsgruppe als Schriftführer.

Geschäftsordnung.

Der Antrag des Major Dr. Körte, daß alle anwesenden Mitglieder der IMG. an der Beratung teilnehmen können, aber nur die zur Versammlung entsandten Vertreter derjenigen Ortsgruppen, die allen Voraussetzungen des Statuts und der Geschäftsordnung der IMG. entsprechen, mit je einer Stimme zur Abstimmung über Punkte der Tagesordnung berechtigt sind, wird mit 10 gegen 9 Stimmen angenommen. Die Vollmachten der Ortsgruppen Basel, Bern, Breslau, Genf, Hamburg und Lübeck, die einzelne in der Versammlung anwesende Mitglieder anderer Ortsgruppen damit betraut haben, sie soweit Stimmenvertretung von der Versammlung als zulässig betrachtet wird, zu vertreten, werden zur Verlesung gebracht.

Es wird dabei festgestellt, daß sie die von der Ortsgruppe Leipzig vorgelegten Grundzüge von Satzungen der IMG. einschließlich derjenigen sachlichen Abänderungen, über die sich die Versammlung, im Einverständnis mit ihren Vertretern, zwecks Vorlage durch den deutschen Sektionsverband an das Präsidium der IMG. einigt, sämtlich gutheißen. Von der Teilnahme der Vertreter an den Abstimmungen wird abzusehen beschlossen.

Herr Major Dr. Körte legt sodann eine »Erklärung zur Geschäftsordnung« vor, nach welcher die Beschlüsse der Versammlung als Vorschläge anzusehen und der Zentralgeschäftsstelle zur weiteren Behandlung zu übergeben seien, um einer bis zum 1. Okt. 1904 nach § 6 der Geschäftsordnung einzuberufenden internationalen Generalversammlung

vorgelegt zu werden. Nachdem die Wichtigkeit der Verhandlung und der zum Abschluß drängenden Fragen von allen anerkannt ist, zieht Herr Dr. Körte seinen Antrag zu Gunsten des später zum Beschluß erhobenen Antrages zu Punkt 3 der Tagesordnung zurück.

Dr. von Hase geht sodann als Referent zur Erläuterung des Satzungsvorschlags über, worauf die Verlesung des neuen Statutenentwurfs erfolgt.

Der Vorsitzende, Prof. Adler, eröffnet die Debatte über die einzelnen Punkte dieses neuvorgelegten vereinfachten Entwurfes.

§ 1. Einstimmig angenommen.

§ 2. Der Passus »ohne mit den bestehenden Musikzeitschriften in Wettbewerb zu treten« — auf die »Zeitschrift der IMG.« Bezug nehmend — wird beanstandet. Im Hinblick auf den Urcharakter der Zeitschrift als wissenschaftliches Organ wird der Zusatz beibehalten und angenommen.

Dr. Hohenemsers Antrag, die »Zeitschrift« nicht allein (separat) für M. 10.—) abzugeben, weil alsdann Abonnenten für die Sammelbände (M. 20.—) ausbleiben würden, wird für später zurückgestellt.

Die übrige Fassung von § 2 angenommen.

§ 3. Dr. Körte möchte die ursprüngliche Fassung »Alle Inhaber von Vereinsämtern werden auf zwei Jahre gewählt« durch Zusatz »höchstens zwei Jahre« erweitert wissen. Der Antrag wird angenommen.

§ 4. Von mehreren Seiten wird eine genaue Interpretation des Wortes »Landessektionen« gewünscht. Die Erklärung unterbleibt vorläufig.

Prof. Fleischer präzisiert das »Präsidium« als ein Ehrenamt und hält die Beibehaltung eines »Schriftführers« nicht für ratsam, da eine Überlastung desselben nicht ausbleiben würde. Auch möchte er das Präsidium nicht in Beschwerdesachen hineingezogen wissen.

Dr. von Hase glaubt an den drei Funktionären: Vorsitzender, Schatzmeister, Schriftführer festhalten zu müssen.

Dr. Altmann schlägt eine Erweiterung des letzten Passus vor durch Einfügung des Satzes »die durch diese Wahl Mitglieder des Präsidiums werden«.

Der Vorschlag wird angenommen.

§ 5. Der Antrag Dr. Körtes, statt des ursprünglichen Wortes »Präsident« »Vorsitzende« zu setzen, um Mißverständnissen zu begegnen, wird angenommen.

Die Einfügung des Passus »Der Sitz des Präsidiums ist vorläufig Berlin« wird gegen 1 Stimme abgelehnt.

§ 6. Absatz 1 und 2 angenommen.

Dr. Altmann wünscht die Einfügung »einen oder mehrerer Redakteure«. Dieselbe angenommen.

§ 7. Angenommen.

Neuer § 8 der Statuten siehe Verhandlung über § 10 derselben.

§ 8. Angenommen. [Wegen des gleichartigen Gegenstandes aber bei formeller Redaktion als letzter Satz an § 5 angefügt.]

§ 9. Kantor Werner beantragt, auch solche als Mitglieder der IMG. aufzunehmen, welche nicht Mitglieder einer Ortsgruppe sind. Die von einigen befürwortete »Anmeldung« derselben beim Schatzmeister nicht angenommen. Die ursprüngliche Fassung wird beibehalten.

Dr. Altmann beantragt Streichung des bereits früher beanstandeten Passus, daß die »Zeitschrift« separat für M. 10.— an Mitglieder abgegeben werde. Dr. Hohenemser stimmt dem bei. Dr. Altmann fixiert seinen Antrag in die Worte »Sie haben bei einem Jahresbeitrage von M. 20.— das Recht auf unentgeltliche Lieferung der »Sammelbände« und der »Zeitschrift«, sowie auf Bezug der »Beihefte« zu ermäßigten Preisen«.

Der Antrag wird angenommen.

§ 10. Dr. Körte beantragt Erklärung des Begriffs »Stimmrecht« innerhalb der Organisation.

Die Stimmberechtigung jedes einzelnen Mitglieds wird zurückgewiesen mit Rücksicht auf internationale Kongresse, in denen das Ausland jedesmal überstimmt werden würde.

Der Antrag, die Ortsgruppenvorstände allein als stimmberechtigt zuzulassen, wird angenommen.

Daraufhin wünscht Dr. Körte die Aufnahme eines § 8 als »Stimmrecht«. Derselbe wird in der vorliegenden Fassung der Statuten angenommen.

§ 11. Angenommen.

Nach Abschluß der Debatte über den Statutenentwurf, werden noch 3 frühere Anträge aufgenommen, die sämtlich dieselbe Frage beantwortet wünschen: Wann treten die vorliegenden Statuten in Kraft? Ist ein Aufschubtermin angebracht?

Dr. von Hase spricht im Interesse des Wiedereintritts der ausgeschiedenen Sektionsmitglieder für sofortiges Inkrafttreten.

Da auch der Vorsitzende nachweist, daß weder juristische noch formale Bedenken dem entgegenstehen, wird der diesbezügliche Antrag Dr. von Hases zu Punkt 3 der Tagesordnung angenommen. (Siehe unten.)

Die Punkte 1 u. 2 der Vorschläge zur Tagesordnung werden einstimmig angenommen, so daß die

Beschlüsse der Vertreter der stimmberechtigten Ortsgruppen

laut Abstimmung sich gestalteten wie folgt:

Punkt 1 der Tagesordnung:

Die Versammlung beschließt auf Grund von § 3^{b} der Statuten der IMG., wonach den Ortsgruppen Organisation und Verwaltung selbst überlassen bleibt, mithin auch das Recht, sich untereinander über Fragen ihrer Organisation und Verwaltung zu verständigen,

a) authentische Auskunft über Bestand und Organisation der deutschen Ortsgruppen zu beschaffen,
b) den inneren Ausbau und die Vermehrung der deutschen Ortsgruppen anzustreben.

Punkt 2 der Tagesordnung:

Die Versammlung beschließt, da laut § 2 Absatz 2 der Geschäftsordnung die Ortsgruppen verbunden sind, Statuten und Beschlüsse (Anträge, Wünsche, Beschwerden usw.) und ihren Personenstand (Namen und Adressen der Mitglieder) dem Sektionsvorstande ihres Landes mitzuteilen, auch ihrerseits

a) authentische Auskunft über Statuten, Beschlüsse und Personenstand der deutschen Landessektionen zu beschaffen,
b) zu Vorschlägen für Neuwahl von Vorständen von Landessektionen seitens ihrer Organe der Ortsgruppen anzuregen.

Punkt 3 der Tagesordnung:

Die Versammlung heißt, da jeder der in ihr vertretenen Ortsgruppen laut § 3^b der Statuten der IMG. eine Stimme bei allen Gemeinbeschlüssen der IMG. gebührt, die von der Ortsgruppe Leipzig vorgelegten »Satzungen der IMG.« mit den aus dem Verhandlungsprotokoll ersichtlichen Änderungen gut; sie ersucht die Zentral-Geschäftsstelle, zunächst die Vorstände der deutschen Landessektionen um schriftliche Annahme dieser Satzungen für den Bereich des deutschen Sektionsverbandes zu bitten, dafern aber dem Schwierigkeiten entgegenstehen, eine innerhalb der Weihnachtsferien abzuhaltende Hauptversammlung der gesamten deutschen Landessektionen zuzüglich der von Österreich und der Schweiz zu diesem Zwecke einzuberufen. Weiter ersucht sie die Geschäftsstelle, die neuen Satzungen nach Annahme im Ursprungslande den Mitgliedern des Präsidiums der IMG. zwecks schriftlicher Beschlußfassung, im Falle sich ergebender Schwierigkeiten aber einer in Deutschland einzuberufenden internationalen Generalversammlung vorzulegen.

Einmütige Beschlüsse der versammelten Mitglieder:

1. Die Versammlung bittet Herrn Professor Dr. Hermann Kretzschmar, früheren Vorsitzenden der Ortsgruppe Leipzig und bis vor kurzem der Sektion Sachsen der IMG., wieder in die IMG. einzutreten, die von der Ortsgruppe Leipzig und von Dresden vorgeschlagene Wiederwahl als Vorsitzender der Sektion Sachsen anzunehmen, den wiederhergestellten Vorstand des deutschen Sektionsverbandes durch Annahme der Wahl als dessen Vorsteher neu zu konstituieren und für die gewünschte Neugestaltung der Statuten der IMG. einzutreten.

Die Versammlung stellt die gleiche Bitte wegen Wiedereintritts und Wiederaufnahme des früheren Sektionsamtes an die andern, mit ihm

zugleich ausgetretenen Vorstandsmitglieder deutscher Landessektionen: Herrn Wirkl. Geh. Rat Dr. R. Freiherr von Liliencron, Prof. Dr. A. Sandberger, Prof. Dr. Spitta, Prof. Dr. C. Stumpf und Prof. Dr. Ph. Wolfrum.

2. Die Versammlung nimmt die von Professor Schmidt angeregte Anerkennung der Leistungen des Gründers der IMG. und Vorsitzenden der Central-Geschäftsstelle, Prof. Dr. O. Fleischer, auf Antrag Dr. v. Hases ihrerseits auf und spricht ihm ihren Dank für die bisher im Interesse der IMG. geleistete große Mühewaltung aus.

3. Desgleichen spricht die Versammlung auf Antrag Prof. Dr. Prüfers dem Vorsitzenden Prof. Dr. Adler und Dr. Oscar von Hase den Dank aus.

Hierauf wird die Versammlung geschlossen.

Anlage: Entwurf der Satzungen der Internationalen Musik-Gesellschaft mit den von der Versammlung gutgeheißenen Änderungen.

Dr. A. Schering, Schriftführer.

x x Wagner – Tannhäuser

Chrysander über Wagner's Tannhäuser.

Am 26. Januar 1852 wurde Richard Wagner's Tannhäuser zum ersten Male am Hoftheater in Schwerin gegeben, $6^1/_4$ Jahre nach seiner Dresdener Erstaufführung. Friedrich Chrysander, damals ein junger Mann von 25 Jahren, versuchte wie Jedermann der für ihn wie für seine Umgebung neuen Erscheinung gegenüber Stellung zu nehmen und legte das gewonnene Urteil in einer Reihe von sechs Aufsätzen im Schweriner »Norddeutschen Correspondenten« (Nr. 21—28) nieder, welche, als der Ausdruck eines unbefangen nach Wahrheit strebenden Geistes an sich schon für uns interessant, noch heute ihren Wert nicht verloren haben. Jedenfalls rechtfertigt manche treffende Bemerkung die Rettung dieser uns von Herrn Professor Dr. Kretzschmar freundlichst zur Verfügung gestellten Aufsätze aus Vergessenheit.

Die Redaktion.

Schwerin, 23. Januar. Die am nächsten Montag zur Aufführung kommende Oper Richard Wagner's: »Tannhäuser« hat die Blicke der Kunstfreunde auf die Schriften dieses Componisten gewendet. Wagner hat drei Werke über Musik geschrieben, deren letztes wohl das wichtigste ist. Es zerfällt in drei Theile, von denen der erste: Die Oper und das Wesen der Musik; der zweite: Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst; der dritte: Dichtkunst und Tonkunst, im Drama der Zukunft, behandelt. Er beweist in diesem Werke, daß die Oper ein Irrthum sei, weil in diesem Kunstgenre ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zweck, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht ist. Dieser Satz ist klar genug, und es kam nur darauf an, den Muth (und die Berech-

tigung) zu haben, ihn auszusprechen, da er über die jetzige Oper das Todesurtheil fällt. (Uebrigens sagte schon Voltaire, die Oper sei ein Unding.) Aus diesem Satze folgt nun schon mit einfacher Consequenz, was Wagner unter dem Drama der Zukunft versteht: Das Drama in seiner höchsten Vollendung, das die Dichtkunst gebaut und die Tonkunst mit prachtvollen Gemälden und Arabesken geschmückt. Geben nun auch selbstredend diese Schriften indirect Aufschluß über die Principien, die der Verfasser beim Bau seiner Oper verfolgt hat, so ist er doch weit davon entfernt, ja er verwahrt sich ausdrücklich dagegen, als wolle er in irgend einer seiner Opern ein solches Drama der Zukunft geliefert haben. — Was den »Tannhäuser« betrifft, so ist dessen Text etwas ganz anders, als die Operntexte gewöhnlich sind; es ist eine Dichtung. — Ob diese Oper und überhaupt Wagner's Musik dem verwöhnten Publicum schon jetzt gefallen wird, oder nicht, kann natürlich über ihren Werth nicht entscheiden, da jede neue Richtung sich erst Bahn brechen, das Publicum erziehen muß; eben so wenig kann aber auch das Gefallen oder Mißfallen der executirenden Musiker und Sänger maßgebend sein, denn »die Oper der Gegenwart«, zu denen der »Tannhäuser« gehört, — wenn auch schon in ihr die neuen Wege angebahnt werden — hat nur den Zweck des Effects auf das gebildete Publicum. — Diese Bemerkungen haben keinen anderen Zweck, als auch unserseits auf diese hier noch neue Oper im Voraus aufmerksam zu machen.

Schwerin, 27. Januar. Montag: Zum ersten Male: Tannhäuser u. s. w. Unter Allen, welche versammelt waren, dieses musikalische Drama zu hören, dürfte keiner vorhanden sein, dessen Erwartungen nicht wären erfüllt, ja übertroffen worden. Einem Tonwerke von so entschieden künstlerischer Gestaltung konnten die, welche es schon vor der Aufführung genauer angesehen hatten, diesen großen Erfolg voraussagen. Jetzt schon auf das Einzelne näher einzugehen, dürfte nicht ersprießlich sein; denn der Eine hat dieses, der Andere Jenes sich erkiest; was den Einen entzückte, ist an dem Andern unbemerkbar vorübergerauscht: daher solch' Referat vielen dürftig oder einseitig erscheinen würde. Dagegen wird eine ausführliche Erörterung, welche den Leser in den Stand setzt, ohne vielfache Hülfsmittel über das Wesen der dramatischen Musik R. Wagner's sich klar zu werden, vielleicht nicht ohne Nutzen sein; wir behalten uns daher vor, in diesem Sinne auf R. Wagner und seine Oper nächstens zurückzukommen. Hinsichtlich der Aufführung soll aber gern noch bemerkt werden, daß die Sänger und Sängerinnen, wie das Orchester insgesammt, durch ihre unverdrossene Mühe und Hingabe an dieses Werk auf den Dank des Publicums vollen Anspruch haben. Auch an ihnen war der Hauch eines reinen Geistes zu spüren. Möge man diese Bahn einhalten, auf ihr allein kann das Unlebendige der Manier, wie das Spröde der Ungeübtheit überwunden werden; sie allein führt zu wahren Erfolgen!

Schwerin, 29. Januar. »Tannhäuser« und Richard Wagner. Schon am Mittwoch, den 28. wurde die Oper wiederholt; daher dürfen wir in der Erfüllung des gegebenen Versprechens uns wohl auch nicht säumig finden lassen. Der laute Beifall gab Kunde von dem großen Eindruck, welchen sie auf das volle Haus machte, besonders durch den zweiten Act. Dieser ist auch so ganz und gar aus einem Gusse, von einer Einheit und Abrundung in Wort, Ton und Handlung, die Jedem auch beim ersten Anhören vollkommen klar wird. Aber daß auch die höhere Einheit im Ganzen nicht fehle, davon kann man sich gar bald überzeugen.

Solche Einheit erhält die Oper, soll sie wirklich ein musikalisches Drama sein, nur durch eine Handlung, die, fern von aller Willkür, nach innerer Nothwendigkeit ihrem Ende sich zubewegt. Dieser Einheit der Handlung entspricht, als ihr natürlicher Ausdruck, die Verbindung der musikalischen Formen. Wäre eine geschickte Verknüpfung musikalischer Formen an sich schon ausreichend, dann hätten wir viele Opern, die »musikalisches Drama« genannt zu werden verdienten; aber viele verdecken nur den rechten Grund und Boden des Dramas durch die liebliche Hülle der Tonfiguren und leben in Wahrheit von Schein und Täuschung. Die Handlung ist und bleibt allein der vernünftige, ursächliche Grund alles dessen, was den Inhalt eines Dramas bildet. Wie ist denn Handlung und Musik im Tannhäuser und in welchem Verhältnisse stehen sie zu einander?

Tannhäuser, der im hitzigen Sängerkampfe nicht Lob der Menge, aber das Herz der frommen Elisabeth sich errungen, entfernt sich aus Uebermuth und Verstimmung von Graf Hermanns gastlichem Hofe, und wird durch sinnliches Gelüste der Venus zugeführt. Was ihn von ihr forttreibt, was ihn erlöst und ihn in das frühere Leben zurückführt, ist nicht Langeweile und Scham in der göttlichen Sclaverei (»bei Dir kann ich nur Sclave werden — nach Freiheit dürstet's mich«), denn so etwas führt noch nicht aus dem Lasterleben heraus, sondern das Ergreifen des Heiligen (»mein Heil ruht in Maria!«). Aber auf diesem Wege geht der Held nicht fort; die heftige Regung zur Buße (»Ach schwer drückt mich der Sünden Last«) geht bald spurlos vorüber, eben weil er so, wie er war, den früheren Genossen und gar der reinen Elisabeth so wohl gefällt. Er bleibt daher der Alte, nur bereichert durch das Bewußtsein von der Gluth (»Wahrheit«, wie er singt) sinnlicher Liebe; und nur zu sehr erfüllt er im Rausche, was er im Rausche gelobt:

»Stets soll nur dir, nur dir mein Lied ertönen!
Gesungen laut sei nur dein Preis von mir!
Dein süsser Reiz ist Quelle alles Schönen,
Und jedes holde Wunder stammt von Dir.
Die Gluth, die Du mir in das Herz gegossen,
Als Flamme lodre hell sie Dir allein!
Ja, gegen alle Welt will unverdrossen
Fortan ich nur Dein kühner Streiter sein!«

Hierdurch führt er das traurige Ende, nicht das des Sängerkampfes allein, sondern auch das der Elisabeth herbei. Diese, die ihn »liebte tief im Gemüthe« und dem Lieblinge unbefangen zustimmte, weil sie sich in der Liebe des Leides nicht versah, war zerknickt gebrochen, als er seine Versunkenheit jubelnd enthüllte; und da die Kirche nicht vergab, nicht vergeben konnte — denn bei katholischer d. i. richterlicher Absolution muß eine Gränze stattfinden — und wenn die Natur ihrer Liebe seine Seele retten wollte und konnte, so mußte sie zeitlich untergehen, denn nur eine Heilige kann von Gottes Throne ein Orakel holen, welches das des Mannes in Rom aufwiegt. Und Tannhäuser stirbt, denn in dem wunderbaren Zusammentreffen seiner versuchten Rückkehr zur Venus mit Elisabeths Verklärung, ist es der letzte Lebensfunke, welcher aus ihm ruft: »heilige Elisabeth bitte für mich«.

Dieser Fortgang und Schluß der Handlung ist also, das zeigt schon diese kurze Uebersicht, vollkommen wahr und natürlich und würde mit Un-

recht getadelt werden. Daß derselbe ideale Inhalt einen andern Verlauf nehmen könnte, soll keineswegs bestritten werden; aber hier kommt es nur darauf an, nachzuweisen, daß unter den von der Sage gegebenen Bedingungen die Handlung innerlich widerspruchslos sei.

Alles weitere fällt der dichterisch musikalischen Thätigkeit anheim; und es ist daher nun weiter zu sehen, was im Einzelnen das Ganze und welch' höheres Ganze durch dieses Einzelne geworden ist.

II. Die Ouverture.

Die Ouverture zum Tannhäuser ist ein Spiegelbild der ganzen Oper. Die beiden Grundmotive, der Pilger- und der Venusgesang, lösen einander ab, und zwar so, daß die einfache Pilgerweise zuerst ertönt, ohne Mißlaut, in tiefer Ruhe, wie um anzudeuten, eine himmlische Kraft throne über der folgenden Verwirrung, diese lösend und heilend. Hierauf der Venusgesang; nach dessen rollendem Verschwinden wieder die Pilgerweise und zwar mit all der Kraft und Freudigkeit, welche ein errungener Sieg verleiht. Durch diese einfache Gliederung ist das Ganze licht und klar und von ergreifender Wirkung. Eine kleine Verrückung würde Vieles verändern; gesetzt, die Ouverture wäre mehr nach dem Gange der Handlung, als nach dem Gedanken der Oper gebildet und begänne demnach mit der Vorführung des Venuslebens, so würde sie sinnlos sein und zu einem reinen Spectakelstück herabsinken.

Trotz dieser vortrefflichen Ordnung hat sich in die Ouverture manches eingeschlichen, was sie überladen macht. Die Umgebung des Venusgesanges hat solche Stellen; mehr noch der Pilgergesang, dessen unaufhörliche, das Wanderleben darstellende Begleitung fast ein Gewinsel wird; auch die Vorerinnerung an Roms Festleben könnte uns erspart werden: denn durch dieses Alles geht die Ouverture über ihr natürliches Maß hinaus. Eine Ouverture muß sich darauf beschränken, durch die größtmögliche Verdichtung der entsprechenden Tonfiguren den Hauptgedanken rein und klar abzubilden. Die Breite schwächt den Eindruck des folgenden und erweckt höchstens ein von dem Ganzen losgelöstes Behagen (in den angemerkten Stellen dieser Ouvertüre freilich nicht, denn sie sind zufällig sämmtlich nicht glücklich erfunden) und als Beiwerk wird sie durchaus unverständlich. All dies gehört in die Oper — was bliebe dieser sonst? Die Ouverture ist Prolog, und, wie dieser, dann am herrlichsten, wenn sie das Bevorstehende in größter Allgemeinheit und zugleich in vollster Kraft und Gewißheit vorschauend verkündet. Doch zur Oper selbst!

Der erste Act.

Scene 1 und 2: Tannhäuser im Venusberg. Eine hübsch decorirte Wohnung, in der es recht gemüthlich, nur ein wenig kindisch herzugehen scheint. Es wird gesprungen und getanzt, zum Glück wenig und einfach, und von Sirenen gesungen, freilich anders als Odysseus muß gehört haben, in schärfsten Dissonanzen, die vom Componisten gewollt, nicht durch falschen Gesang hervorgebracht sind, wie viele der Hörer werden geglaubt haben. Mir ist nicht recht einleuchtend, warum diese Mißtöne: etwa, weil die Harmonie griechischen Lebens uns Christen zur Disharmonie geworden? Das wäre bei dieser wenig bedeutenden Kleinigkeit doch sehr gesucht; ein vollharmonischer Gesang wäre uns hier wohl besser bekommen.

Im Ganzen wird die Musik dieser Venusscenen nicht beherrscht von

einer sinnlichen Fülle und einer das Ganze durchdringenden Grundstimmung, die uns mit unabweisbarer Gewalt dies reizende und teuflische Wesen nahe brächte. Man vernimmt ein Sumsen, Schwirren und Tönen, das vollkommen an seinem Orte sein könnte, wenn der Ton eitler und doch so fesselnder Wonnen es erzeugte und trüge. Den rechten Ton zu treffen, hat in einem nicht menschlichen Kreise freilich seine großen Schwierigkeiten, aber unüberwindlich sind sie schon deßwegen nicht, weil der Inhalt des hier vorhandenen Lebens bestimmt angegeben werden kann. Jetzt bietet das Ganze nur eine Fülle von unleugbar schönen Einzelheiten, unter denen das von Tannhäuser zum Preise der Venus gesungene Lied obenansteht. Diese Eigenschaft der Composition bereitet den Darstellern große Schwierigkeiten; und daher kam es, daß bei der Aufführung in diesen Scenen nicht die Einheit, die Zusammenstimmung bemerkbar war, welche sonst fast überall hervortrat. Mad. Moritz that freilich ihr Möglichstes, um die Vorgänge als natürlich erscheinen zu lassen; aber es war an sich schon zu bedauern, daß diese zarte Frau genöthigt war, ihr so sehr anders geartetes Wesen künstlerisch in das der Venus umzusetzen, und durch den angedeuteten Mangel der Composition wird sie sich ihre Aufgabe nicht haben vollkommen klar machen können. In größerem Maße gilt dies von Herrn Young: er hätte mit der Göttin traulicher umgehen müssen, war er doch bereits ein Jahr bei ihr, und dann wiederum männlicher auftreten, wie sollte ihm sonst Maria helfen! Sänger und Sängerinnen müssen sich verstehen: es ist doch mancher Wink in den Orchestersätzen, der sie einander näher führen könnte. Wollte Herr Young diesen Theil seiner Rolle genau wieder durchgehen, möchte er vielleicht dahin kommen, ihn ebenso trefflich zu spielen, als die große Scene des letzten Actes; er müßte dann besonders auf die feinen Andeutungen des Orchesters achten.

3. Scene: auf Tannhäusers Ruf: »mein Heil ruht in Maria!« ist Frau Venus mit ihrer Herrlichkeit versunken; der Held befindet sich im Freien in der Nähe der Wartburg, erschreckt und erschöpft sinkt er hin. Siehe da steht ein Hirt und singt:

> Frau Holda kam aus dem Berg hervor,
> Zu ziehen durch Fluren und Auen;
> Gar süßen Klang vernahm da mein Ohr,
> Mein Auge begehrte zu schauen.
> Da träumt ich manchen holden Traum,
> Und als mein Aug' erschlossen kaum,
> Da strahlte warm die Sonnen,
> Der Mai, der Mai war kommen.
> Nun spiel ich lustig die Schalmei:
> Der Mai ist da, der liebe Mai.

ein Lied, poetisch und musikalisch gleich schön, und an diesem Orte noch besonders dadurch bedeutsam, daß es uns zeigt, wie in einem harmlos frommen Gemüthe Frau Holda und Rom sehr wohl sich vertragen. Der Hirt leitet ungezwungen auf den Gesang der Pilger über — nur muß, um eine Kleinigkeit zu bemerken, das Spiel der Schalmei ein- höchstens zweimal die Pausen des Pilgergesanges füllen, dann aber verstummen, denn der Hirt muß nun schon den Gesang erkannt haben —, und bildet einen schönen Gegensatz zu Tannhäuser.

Der Gesang der Pilger ist rein kirchlich, auch kein Ton ist darin, der

das Gefühl zu verletzen fähig wäre. Es wird der bleibende Vorzug und die Bedeutung dieses Tonwerkes sein, Reines und Vollendetes geschaffen zu haben auf einem Gebiete, welches durch die Oper nach Mozart so sehr verunehrt ist: auf dem religiösen. Hier macht Nichts Effect und doch wirkt Alles so tief auf jedes unbefangene Gemüth. Das ist dramatische Musik; und wenn diese so keusch auftritt, wird man gewiß nicht daran denken, ihr in der Religion das Tiefste vorzuenthalten. — Als die Pilger weiterziehen, fällt Tannhäuser ein in ihren Gesang und zwar in die Worte:

Ach, schwer drückt mich der Sünden Last,
Kann länger sie nicht mehr ertragen;
Drum will ich auch nicht Ruh' noch Rast
Und wähle gern mir Müh' und Plagen.

Dies ist ergreifend wahr, es ist überhaupt eine der schönsten Stellen, deren tiefe Wahrheit auf die Hörer wohl nicht ganz den entsprechenden Eindruck machte, weil sie ohne viel Geräusch kommt und vorübergeht. Auch rein musikalisch ist sie unendlich schätzenswert; diese leicht sangbare Bewegung von E- bis B-moll und wieder zurück verdient die höchste Bewunderung.

4. Scene. Landgraf Hermann und die wohlbekannten Ritter treffen den Tannhäuser im stillen Gebete. Elisabeths wegen gibt er die Pilgerfahrt auf und bleibt. Der Hauptglanz fällt in dieser Scene auf Wolfram's Worte an Tannhäuser, besonders auf diese:

War's Zauber, war es reine Macht,
Durch die solch Wunder du vollbracht,
An Deinen Sang voll Wonn' und Leid
Gebannt die tugendreichste Maid?

Hier besonders offenbart sich uns klar eine andere Seite der Wagnerschen Musik: die großartige Einfachheit. In ihr ist Melodie, nicht die verblaßte, aus aller Herren Länder mühsam zusammengesuchte, sondern die schöne und helle, welche in voller Ursprünglichkeit dahinfließt. Wagner kennt den »Wunderbrunnen« der Melodie; wir dürfen hoffen, er werde aus ihm noch viel Frischres schöpfen:

»denn unversiegbar ist der Brunnen«.

Der zweite Act.

1. 2. 3. Scene: Elisabeth tritt in die lange gemiedene Halle und begrüßt sie freudig, feurig stürmisch. Hier findet sie der von Wolfram geführte Tannhäuser. Es ist die Art, wie sie ihn empfängt und ihr Geheimstes offenbart, von ganz eigener Schönheit. Der Gesang paßt ganz und gar zu der Situation und schießt in einzelnen Strahlen gar herrlich auf. Die Wirkung wird noch erhöht durch die stumme Theilnahme Wolfram's. Wolfram gewönne selber gern das Herz der Elisabeth, und doch ist er Tannhäuser's treuester Freund und männlicher Schutzengel. Dies paßt durchaus zu einer Liebesanschauung des Mittelalters, welche in Wolfram den reinsten Ausdruck gefunden hat. In diesem Charakter ist auch nicht der geringste störende Zusatz, alles volle Harmonie, neben Elisabeth die schönste Gestalt dieser Dichtung, und von Herrn Hinze uns so meisterhaft vorgeführt! — Als Tannhäuser mit Wolfram scheidet, blickt Elisabeth ihm nach: Da leuchtet ein liebliches Motiv aus dem eben verklungenen Gesange im Orchester wieder auf;

ein feiner, wahrer Zug, nur muß zugleich eine freundliche Bewegung an Elisabeth wahrgenommen werden. — Hermann trifft hier die Nichte und sagt ihr freundlich, ein naher Sängerkrieg solle Alles entscheiden und enthüllen.

Die 4. Scene führt uns in diesem Kampfe den Mittel- und Wendepunkt des Ganzen vor. Als die edlen Damen und Herren empfangen sind, stimmen diese auf Thüringens kunstliebende Fürsten ein Preislied an, einen herrlichen Gesang, in dessen klaren und herrlichen Tönen das vollste Gefühl strömt. Hermann wendet sich hierauf an die Sänger, die

»Der Anmuth und der holden Sitte,
Der Tugend und dem reinen Glauben«

durch ihre Kunst gar hohen, herrlich schönen Sieg errungen:

Bereitet heute uns denn auch ein Fest,
Heut, wo der kühne Sänger uns zurück-
Gekehrt, den wir so ungern lang vermißten.
Was wieder ihn in unsere Nähe brachte,
Ein wunderbar Geheimniß dünkt es mich:
Durch Liedes Kunst sollt ihr es uns enthüllen.
Deshalb stell ich die Frage jetzt an euch:
Könnt ihr der Liebe Wesen mir ergründen?
Wer es vermag, wer sie am würdigsten
Besingt, dem reich Elisabeth den Preis:
Er fordre ihn, so hoch und kühn er wolle,
Ich sorge, daß sie ihn gewähren solle.

(Hier erntete Herr Roberti durch Spiel und Gesang verdienten Beifall.)

Wolfram beginnt: Der reinen Liebe singt er, der Himmelsliebe, welche Staunen, Bewunderung, Anbetung, Aufopferung hervorruft; seiner mystischen Anschauung entsprechend ist der Ton des Ganzen erhaben und feierlich bewegt. In leichtem, sicherem Tone erwidert Tannhäuser: Der Liebe wahrstes Wesen sei Genuß. Die Ritter und Frauen müssen schon jetzt innerlich ungehalten werden, da er widerspricht, wo sie Beifall rufen; Elisabeth zwar erhebt sich halb, um ihre Zustimmung kund zu thun, setzt sich aber verschämt wieder hin, da sie Alles stumm bleiben sieht.

Walther sucht Wolfram's kühne Bilder bestimmter auszudeuten und meint:

Der Bronnen ist die Tugend wahr,
Du sollst in Inbrunst ihn verehren . . . .
Willst du Erquickung aus dem Bronnen haben,
Mußt du dein Herz, nicht deinen Gaumen laben.

Diese Worte, wie der Beifall der Menge, erregen Tannhäuser's wildes Wesen mehr und mehr. Jedes Leben bildet sich seine Sophistik, durch die es sich rechtfertigen will; dem Tannhäuser fehlt es daran auch nicht:

Anbetung solchen Wundern zollt,
Die ihr nicht begreifen sollt.
Doch was sich der Berührung beuget,
Was Herz und Sinnen nahe liegt,
Was sich, aus gleichem Stoff erzeuget,
In weicher Formung an euch schmiegt:
Dem ziemt Genuß in freud'gem Triebe,
Und im Genuß nur kenn ich Liebe!

Biterolfs »für Frauenehr und hohe Tugend« reizt ihn nur noch mehr:

Was hast du Aermster wohl genossen?
Dein Leben war nicht liebereich.

Immer heftiger kocht die wilde Lust in ihm auf, und als Wolfram in gesteigerter Klarheit und Weihe seine Liebe ansingt:

Dir, hohe Liebe, töne
Begeistert mein Gesang u. s. w.

da fahren die Venusklänge durch das Orchester, Tannhäuser bricht aus in den wilden, schönen Venusgesang:

Dir Göttin der Liebe soll mein Lied ertönen! . . .
Wer dich mit Glut in seinen Arm geschlossen,
Was Liebe ist, kennt er, nur er allein: —
Armsel'ge, die ihr Liebe nie genossen;
Zieht hin, zieht in den Berg der Venus ein!

Die Frauen fliehen entsetzt; Elisabeth wankt, sinkt hin und erhebt sich erst, als er in Gefahr ist, von den Rittern getödtet zu werden. Wie weit ist es doch mit ihm gekommen! noch kurz vorher will er reuig nach Rom pilgern — und nun bäumt er sich hochmüthig gegen Reinheit und Tugend, streitet für Frau Venus, wie er dieser scheidend gelobt, vertheidigt, was er eben beweinte! Er steht jetzt auf dem Gipfel seiner Verirrung und großen Schuld. Doch auf tiefen Fall blickt hohe Gnade: Elisabeth, die er im Grunde schon jetzt irdisch getötet, vergilt ihm dies durch Mitleid und aufopferndes Erbarmen. Urplötzlich tritt jetzt in ihr eine die Seelen suchende Macht hell hervor; sie ist von nun an nichts mehr, denn ein rein Gefäß dieser Kraft. Als solches stellt sie sich vor seine irdischen Richter:

Wollt ihr des Sünders Hoffnung rauben,
So sagt, was Euch er Leides that?
Seht mich, die Jungfrau, deren Blüthe
Mit einem jähen Schlag er brach u. s. w.

Und wie diese dem nicht widerstehen können:

Ein Engel stieg aus lichtem Aether,
Zu künden Gottes heil'gen Rath —

so macht das Wunder solcher Liebe, die wahrlich fern ist von Genuß, auf Tannhäuser einen überwältigenden Eindruck:

Zum Heil den Sündigen zu führen,
Die Gottgesandte nahte mir usw.

Der Landgraf bestimmt: mit den Pilgern solle er nach Rom wallen, und nur zurückkommen wenn ihm vergeben sei. Eine Strophe des Pilgerliedes erschallt von fern: »nach Rom!« ruft Tannhäuser. Alle stimmen ein. Hier schließt der Act, indem die Handlung gewaltig und die Musik wahrlich nicht unbedeutend ist.

Der dritte Act

wird durch einen längeren Instrumentalsatz eingeleitet, welcher uns in Gedanken bei Tannhäusers Pilgerfahrt verweilen läßt. Durch den wiederholt anklingenden Gesang der Bittfahrer wird der Satz verständlich. Daß das Orchester zu diesem Zwecke verwendet werden könne, ist weder zu bestreiten, noch zu vertheidigen nöthig.

Erste Scene. Elisabeth kniet in der Abenddämmerung vor dem Marienbilde, flehend für Heinrich im stillen Gebete. Wolfram findet sie so! »O heiliger Liebe ew'ge Macht!« — Die älteren Pilger ziehen jetzt heran, ein Danklied singend, in der Weise, mit welcher die Ouverture begann. Der Pilgergesang ist hier ebenso wahr und schön, als sonst überall in dieser Oper. Aber es kommt nun gleich noch besser. Elisabeth's forschendes Auge erblickt Heinrich nicht unter den Begnadigten: »er kehrt nicht zurück!« singt sie in tiefster Gebrochenheit, wirft sich nieder, betet, ruft:

Allmächtige Jungfrau, hör mein Flehn! usw.

Dieser Gesang ist die Krone der Oper: himmlisch engelgleich, wie Elisabeth selber nun; und es gereicht Frl. Bamberg zu nicht geringer Ehre, daß sie so demüthig, so hingebend, in so seliger Ruhe ganz im reinsten Kirchentone ihn hat vortragen mögen. Wenn irgendwo, dann ist bei diesem Tongedicht das erläuternde und preisende Wort unzulänglich. — Maria hat erhört, Elisabeth, »den Tod im Herzen«, schwebt fort, um nur noch im höhern Leben wiederzukommen. Wolfram weiß das, ihre Liebe hat es ihm verkündet. Sehnsuchtsvoll blickt er ihr nach, d. h. nach Oben, sein Auge trifft einen Himmelsbewohner, den Abendstern, und er singt ihn an:

O du, mein holder Abendstern
Wohl grüßt' ich immer dich so gern: u. s. w.

Das ist poetisch schön, dem Wolfram ganz und gar aus der Seele gesungen, gerade so erwartet man es. Das Lied ist auch in der Melodie schön, besonders der letzte Theil, und wird bald überall gern gesungen werden, wie Franz Liszt sagt. Diese kleine Scene muß gut gespielt werden, ungefähr so, wie wir bei Herrn Hinze wahrnahmen. Störend war mir die Begleitung bei den Worten: «Da scheinst du, o lieblichster der Sterne«, denn schrillende Geigen geben noch kein funkelndes Sternenlicht, — und wozu auch?

Dritte Scene. Tannhäuser, vom Papste verflucht, kehrt zurück, aber zur Venus. Es ist dunkel geworden, bald bemerkt ihn der in sich versunkene Wolfram. Mit Schrecken hört er seinen Vorsatz, fragt nach Rom, erregt durch das Wort »mich faßt ein tiefes Mitleid für dich an«, in Tannhäuser Verwunderung und stimmt ihn soweit, daß er seine Bußfahrt erzählen mag. Diese meisterhafte Erzählung hat Herr Young mit außerordentlicher Treue aufgefaßt und wiedergegeben. Die erste Hälfte ist durch klare Melodie, die zweite durch dramatische Kraft hervorragend. Er endet: »Zu dir Frau Venus, kehr ich wieder!« Nach heftigem Bitten wird ihre Musik gehört und sie erscheint. Venus lockt; Wolfram hält, zuerst durch Armes Gewalt, dann durch die Erinnerung an die verklärte Elisabeth, Tannhäuser zurück. Da wird in der Ferne Leichengesang vernommen, er nähert sich, Venus verschwindet, Wolfram ruft: »Heinrich du bist erlöst! Hörst du diesen Sang?« Tannhäuser: »ich höre!« Der Leichenzug erscheint auf der Bühne, der offene Sarg wird niedergesetzt, während Männer singen:

»Heilig die Reine u .s. w.«

Tannhäuser wankt auf den Sarg zu: »heilige Elisabeth, bitte für mich!«, sinkt hin und ist todt.

»Er ist erlös't!«

rufen Wolfram, der Landgraf und die Sänger, die Edlen, die älteren und

die jüngeren Pilger; und alle stimmen mit erhobenem Tone noch einmal in die seligfrohe Pilgerweise:

> Der Gnade Heil ist dem Büßer beschieden,
> Er geht nun ein in der Seligen Frieden!

Die Sonne höherer Liebe hat in Gnade, Mitleid, Erbarmen, Erlösung über des Helden Leben geleuchtet vom Aufgang bis zum Niedergange.

Anmerkung. Ohne das eifrigste Bemühen des Herrn Stocks hätten wir die herrliche Oper hier wohl noch nicht, oder doch nicht so treu vernommen: wem von allen Mitwirkenden daher der größte Dank gebührt, kann nach dieser Bemerkung nicht zweifelhaft sein.

Bevor mit einigen allgemeinern Bemerkungen die Besprechung geschlossen wird, wollen wir nur aus dem letzten Acte noch eine einzelne Stelle hervorheben: das nochmalige Erscheinen der Venus. Es würde besser sein, wenn sie zum zweiten Male fortbliebe, nicht der Sängerin wegen, was zu sagen kaum nöthig ist, denn Mad. Moritz hat, wenn ich nicht irre, in der dramatischen Kunst den Standpunkt erreicht, auf welchem unschöner Gesang und falsches Spiel zu den unmöglichen Dingen gehören — aber die Oper würde durch diesen Ausfall nur um ein Schaustück ärmer, um Natur und Wahrheit reicher werden. Diese Scene verdunkelt die Handlung unnöthig; sie bringt uns nichts als ein rosiges Bild und eine unerquickliche Balgerei. Da doch der Sinn ist, Tannhäuser will in den Venusberg; kommt nicht hinein: sie wäre viel ergreifender, wenn Wolfram, nachdem Tannhäuser seinen Entschluß ausgesprochen, auf's tiefste ergriffen von dem Zusammentreffen der Aufopferung Elisabeth's mit Tannhäusers Versunkenheit, diesem Elisabeth's Tod wie die Ursache dazu verkündigte — und dann der Gesang sich hören ließe. — Weniger erheblich ist die Art und Weise, wie Elisabeth auf die Bühne gebracht wird; und ich sage davon nichts weiter, wiewohl die hier getroffene Anordnung mir nicht gefallen hat. Fassen wir nun die Eigenschaften dieses musikalischen Dramas zusammen, durch welche es sich so vortheilhaft auszeichnet — denn um ihre Auffindung ist es uns besonders zu thun gewesen —, so sind hauptsächlich vier wahrzunehmen. 1) eine in sich zusammenhängende, nur theilweis getrübte Handlung; 2) Natur und Wahrheit in der Musik, besonders in der Melodie sich offenbarend; hieraus folgt 3) die Anwendung und strengste Durchführung der musikalischen Style, welche durch die jedesmalige Situation bedingt sind; und 4) die feine Kunst, mit welcher das Orchester Triebe und Stimmungen der Handelnden offenbart.

Diese Tondichtung unbefangen zu betrachten, war mein Bemühen; mit dem Leser das Eigenthümliche und Werthvolle Wagnerscher Kunstweise daraus zu lernen, mein Zweck. Es ist wohl bekannt, daß R. Wagner schon in mehreren Schriften über die Vergangenheit dieser Kunst ein scharfes Urtheil gefällt hat und neue Wege zu bahnen sucht. Bei der Beurtheilung einer seiner Opern — und gar die ersten! — von diesen Kunstprincipien auszugehen, so daß die Theile der Oper als Beispiele der Kapitel der Kunstlehre erscheinen, ist zwar das Bequemste, aber auch das Nutzloseste. Auch kritikloses Durcheinander und ein Lob in Bausch und Bogen, wie Franz Liszt es kürzlich hat drucken lassen (Lohengrin et Tannhäuser, Leipzig. Brockhaus 1851) scheint mir wenig förderlich. Eine Besprechung der Wagnerschen Schriften, oder ein Auszug aus ihnen, wird daher nicht am Orte sein; wiewohl ich nicht unterlassen kann, zu gestehen, daß sie mir mehr Wahr-

heit enthalten, als die »Grenzboten« zugeben mögen (s. Nr. 3 dieser Zeitschrift von 1852), andrerseits aber tief bedaure, daß Wagner wie ein Herr Heine (1843) auf Christenthum schmähen mag und der niedrigen Philosophie eines Feuerbach sich ergeben hat. Vielleicht dürfte uns »Lohengrin« bald vorgeführt werden: dann etwas mehr auch hierüber; möchte ich bis dahin überzeugt werden, daß ich mich hierin geirrt habe! Soeben läßt Wagner eine neue Schrift ausgehen: drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort. Was »Freunde!« er weiß nicht wie viel ihm diese schaden. Gott bewahre ihn vor seinen »Freunden«.

Zum Schlusse eines jener alten Gedichte, welche die Tannhäusersage so geben, wie sie ursprünglich ist; Wagners Umschmelzung ist hieraus am sichersten zu ersehen. Dieses Lied (Nr. 297 e in der Uhlandschen Volksliedersammlung) lautet:

1. Were gross wunder schauen wil
Der gang in grünen Wald usse;
Danhuser war ein Ritter gut,
gross wunder wollt er schauen.

2. Wan er in grünen Wald usse käm
zu dene schönen jungfrauen,
sie fingen an ein längen tanz,
ein Jahr war ihnen eine stundi.

3. Danhuser, lieber Danhuser mein,
wollt ihr bei uns verbleiben?
ich will euch die jüngste Tochter gä
zu einem eliche weibi.

4. »Die jüngste tochter, die wil ich nid,
sie treit der Teufel in ihre,
ich gses an ihre brun augen an
wie er in ihre tut brinnen.

— — — — — — — — —

6. Frau Frene (Frene = Venus) hat ein Feigenbaum,
er leit sich drunter zu sclafen,
es kam ihm für in seinem traum:
von sünden sollt er lassen.

7. Danhuser stund uf und gieng darvon,
Er wollt gen Rom ge bichten;
wen er gen Rom wol inne käm
war er mit blutigen Füssen.

8. Wan er gen Rom wol inne käm
war er mit blutigen Füssen,
er fiel auch nieder auf seini knie,
seini sünden wollt er abbüssen.

9. Der papst treit ein stab in seiner Hand,
vor dürri tut er spalten:
»so wenig wärden dier die sünden nachglan
so wenig dass dier stab grünet«.

10. Er kneuet für das kreuzaltar
mit ausgespanten Armen:
»ich bittes dich, her Jesus Christ,
du willist meiner erbarmen!«

11. Danhuser ging zur kirchen uss
mit seim verzagten härzen:
»gott ist mier allezeit gnädig gsi,
iez muss ich von ihm lassen.«

12. Wan er fürs tor hin usse käm
begägnet ihm unsre liebe frauen (Maria):
»behüt dich Gott du reini magd!
dich darf ich nimmer anschauen.

13. Es gieng ummen eben dritthalben Tag,
der stab fing an zu grünen
der papst schickt uss in alli land,
er hiess Danhuser suchen,

14. Danhuser ist iez nimmer hier,
Danhuser ist verfaren,
Danhuser ist in frau Frenen bärg,
wolt gottes gnad erwarten.

15. Drum sol kein papst, kein kardinal
kein sünder nie verdammen;
der sünder mag sein so gross er wil
kan gottes gnad erlangen.

Ein andres Lied (eben dasselbe Nr. 297 A) hat einen noch schärferen Schluß:

Er stund bis an den dritten tag,
der stab fing an zu grünen,
der papst schickt aus in alle Land:
wo Dannhäuser hin wär kommen?
Da was er widrum in dem berg
und hat sein Lieb erkoren,
des muß der vierte papst Urban (starb 1624)
auch ewig sein verloren.

X X Chopin

Chopin's brieflicher Nachlaß.

Der bekannte polnische Komponist Mieczysław Karłowicz gab ein beachtenswertes Buch heraus, dessen polnischer Titel lautet: »Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie«. (»Der bisher nicht veröffentlichte Nachlaß Chopin's«). Das Buch enthält die Korrespondenz Chopin's und seiner Familie, die Briefe verschiedener Personen (Frau Dudevant-Clésinger, der Familie Wodziński, der Schülerinnen Chopin's, zuletzt die

von Liszt, Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Ferd. Hiller, Halévy, Fr. Kalkbrenner, Fétis, E. Légouvé, Delacroix usw.) an Chopin, und Briefe der Frau George Sand, Fräulein Jane W. Stirling's und der Frau Erskine an die Schwester Chopin's, Frau Jędrzejewicz (sprich Jentschejewitsch). Obwohl diese Briefe nicht ausschließlich musikalischer, ja meistenteils nur ganz privater Natur sind, findet man doch in dem 400 Seiten starken Quartbande viele einzelne Stellen, welche wenigstens in biographischer Hinsicht von Bedeutung sind. Auch zur vollen Charakteristik des Meisters tragen sie viel bei.

Aus diesen Briefen erfahren wir, daß Chopin während seines Pariser Aufenthaltes in einem sehr regen Verkehr mit den größten dortigen Künstlern stand. Es sind dies: Liszt, Berlioz, Alkan, Lesueur, Pixis, Zimmermann, Reber, Artôt, Baillot, Ferd. Hiller, Devigne, Delacroix, Ernst Fétis, Halévy, Fr. Kalkbrenner, Légouvé, Lindpaintner, Karl Lipinski, D. Malfetti, Meyerbeer, Onslow, Pacini, Paër, Panseron, Saint-Beuve, Viardot, Alard, Alboni, Damoreau-Cinti, Vidal, usw. — Außerdem werden noch Briefe deutscher Meister wie Mendelssohn und Schumann mitgeteilt. Mendelssohn zum Beispiel lud Chopin zur Enthüllungs-Feier des Beethoven-Denkmals in Bonn ein. Über das Programm dieser Feier schreibt er: «On donnera à la fête la neuvième sinfonie de Beethoven avec les chœurs, un psaume de Händel, une ouverture de Beethoven (inconnue jusqu'ici, la troisième qu'il a composée pour Fidélio), mon oratoire (dont Vous avez vu quelques morceaux chez moi) et quantité d'autres choses. Si Vous pouvez, venez-y. ce serait la plus grande joie pour moi, et si Vous ne pouvez pas, n'allez pas Vous moquer de mon invitation que je n'aurais pas hasardé sans le vif désir de tous ceux qui y seront et qui souhaitent Vous veir et Vous entendre d'avantage que pendant Votre dernier séjour ici«. »Mais je ne crois pas que cela produirait beaucoup d'effet sur Vous». — Zu diesem Briefe Mendelssohn's (vom 28. März 1836, Leipzig) schrieb noch Schumann hinzu: »Tausende Grüße und Wünsche, auch dringendste Bitte nach dem Rhein zu kommen, wenn irgend möglich. In Liebe und Verehrung. R. S.«.

Als Chopin im Jahre 1836 aus Marienbad über Leipzig, Dresden, Kassel und Heidelberg nach Paris zurückkehrte, erhielt er von R. Schumann folgende Einladung: »Mein theurer und verehrter Herr, Nur ein »Ja« möchten Sie mir schreiben, oder schreiben lassen, ob Sie nähmlich, wie ich eben höre, in Dresden sind. Im Begriffe, über Dresden nach meiner Heimath zu reisen, würde ich es mir niemals verzeihen können in der Nähe des Herrlichen gewesen zu sein, ohne ihm ein Wort meiner Verehrung und Liebe zu sagen. Also bitte ich Sie nochmals sehnlichst um das »Ja« und Ihre Adresse. — Mendelssohn kommt in acht Tagen hierher zurück. — Ihr ergebener R. S. Leipzig, den 8. September 1836«.

Von Mendelssohn stammt ein in einem Album Chopin's gefundener dreistimmiger Kanon, dessen Baß einer Chopin'schen Komposition entnommen ist. Unter ihm stehen Mendelssohn's Worte: «Contrabasso libro, composto da Sciopino (!). — La basse est de Vous». — F. M.-B. (Paris, 16 avril 1832).

Das von Karlowicz herausgegebene Buch gibt uns auch einige Handschriften Chopin's: ein Faksimile des Liedes »Wunsch«, und ein Faksimile seiner letzten Worte, die er aufzeichnete, als er nicht mehr sprechen konnte: «Comme cette toux m'étouffera, je Vous conjure de faire ouvrir mon corps, pour [que] je [ne] sois pas enterré vif».

Wir finden auch die Korrespondenz des Herrn Fontana (Chopin's Freund) an Chopin's Schwester, Frau Jędrzejewicz, die nachgelassenen Kompositionen betreffend. Man erfährt daraus, daß es außer den bekannten Liedern Chopin's noch andere 10 oder 12 Lieder gab, die noch schöner waren und leider niemals vom Meister aufgezeichnet wurden. Einige Tage vor seinem Tode bat Chopin seine Freunde, seine bis dahin nicht herausgegebenen Kompositionen nicht zu veröffentlichen. Des Weiteren finden wir noch in Chopin's Nachlaß einige Zeichnungen von ihm und von G. Sand.

Sehr wichtig sind ferner die Briefe Chopin's seinen Verkehr mit Liszt betreffend. Aus der ganzen Korrespondenz erfahren wir, daß ihn mit Liszt keine intimste Freundschaft verband; die guten Beziehungen zwischen den Meistern wurden nur auf diplomatisch-gesellschaftlichem Boden erhalten. Chopin erwies sich immer korrekt und freundschaftlich trotz mancher Eitelkeiten Liszt's. Chopin's Vater schreibt an ihn (im Brief vom 16. Oktober 1842): »Ihr waret Freunde, es ist schön mit einander in der Höflichkeit zu wetten«. Das darauf Bezügliche finden wir im 33. Brief des Fräulein Jane W. Stirling, der edlen schottischen Freundin Chopin's. Sie kannte sehr genau das auf falschen und daher nicht besonders festen Grundlagen beruhende Verhältnis der Beiden zu einander. Als Liszt nach Chopin's Tode eine nicht von Fehlern und Unwahrheiten freie Studie über ihn veröffentlichte, schrieb Miss Stirling an Chopin's Schwester: «Quelqu'un fort capable de juger m'a dit, pour se servir d'un proverbe très ordinaire: il a écrit, pour qu'un autre n'écrive pas». — Die edle Schottin war es auch, die dem Freunde Chopin's Grzymała den Vorschlag machte, die Briefe des Verstorbenen durchzusehen und Liszt's Fehler in einer besonderen Abhandlung klar zu legen. In demselben Briefe schreibt sie, es sei bekannt, daß Liszt die Studie nur, um Frau Sand zu gefallen, geschrieben habe — diese aber sehr unzufrieden damit war. Chopin's Eltern waren gleichfalls entrüstet über die Behauptung Liszt's, Chopin sei nicht auf ihre, sondern auf Kosten des Prinzen Radziwiłł erzogen worden.

Liszt sandte an Frau Jędrzejewicz einen Fragebogen Chopin's Leben betreffend, diese aber gab ihn an Fräulein Stirling zur Beantwortung weiter. Die letztere antwortete nur umständlich, und zwar nicht auf alle Fragen. Nicht ganz passend war die Frage Liszt's das Verhältnis Chopin's zu Frau Sand betreffend, kannte er es ja doch besser als irgend ein anderer. Die Fragen lauteten: «Mon intime liaison avec Chopin me donne peut-être aussi le droit de Vous adresser quelques questions sur ses rapports avec M-me Sand?» «Quel caractère a pris vers la fin sa relation avec Mad.-e Sand? Peut-on croire que le roman de Lucrezia Floriani avec le prince qu'on dit être l'histoire de leurs rapports intimes soit vrai?» «Avait-il déjà rompu sa liaison avec elle en février 1848? Et peut-on assigner les causes de cette rupture? A-t-elle été violente ou amicale? En a-t-il souffert, ou lui a-t-elle été facile? Séjournait-il souvent à Nohant et ce séjour lui était-il agréable? Quand a-t-il vu Mad-e Sand pour la dernière fois? A-t-il demandé à la revoir? En a-t-il parlé et dans quels sentiments avant de mourir?»

Darauf gab Fr. Stirling folgende Antwort: «La vie intime de Chopin était pour lui un sanctuaire également intime. Chopin était trop sobre des détails, pour leur donner place dans sa biographie». «Il avait trop d'élévation et trop de goût pour vouloir se reconnaître dans les allusions du prince héros du roman Lucrezia Floriani, et il mettait tant de délicatesse et de

probité dans toutes ses relations qu'il serait très difficile d'en suivre les pages intimes». «Il paraîtrait que le mariage de la fille de M-e Sand a fait juger cette époque assez sérieuse pour une mère, pour que le séjour à Nohant de Chopin pût continuer sans de graves inconvénients. La fille a assisté pieusement à sa mort. La mère n'était pas à Paris. Il n'en a pas parlé à ses dernières heures». — Sehr geistreich schrieb Fr. Stirling an Frau Jędrzejewicz, daß die Arbeit Liszt's für sie »ein bischen angenehm und sehr schmerzlich« sein werde.

Grzymała, Chopin's Freund, war zu wenig begabt, um eine passende Erwiderung gegen Liszt's geistvolle Broschüre schreiben zu können. Wir wissen nur, daß er schon einen großen Teil einer solchen fertig hatte, und daß Fräulein Stirling ihn dem französischen Historiker Aug. Thierry zum Durchsehen geben wollte. Wo sich das Manuskript heute befindet, und ob es überhaupt noch existiert, habe ich nicht in Erfahrung bringen können.

Eine neue Beleuchtung findet auch Chopin's Verhältnis zu Frau George Sand und dessen späteren Bruch. In Chopin's Briefe[1]) vom 10. Februar 1848 lesen wir: »Frau Sand schreibt an mich kein Wort, ich auch nicht. Sie spielt jetzt die Lustspiele in dem Nuptialzimmer ihrer Tochter[2]), sie betäubt sich wie sie nur kann, und wird nicht früher erwachen, bis ihr Herz schmerzen wird, das jetzt niedergedrückt wird. Ich habe darüber schon mein Kreuz gemacht. Sonst wird niemand gegenüber den Capricen einer solchen Seele die richtige Bahn betreten. Acht Jahre der Ordnung[3]), das war für sie zu viel. Gott hat gegeben, daß es diese Jahre waren, in denen die Kinder heranwuchsen, und wenn nicht ich gewesen wäre, so wären die Kinder schon beim Vater, nicht mit der Mutter. Aber vielleicht sind es die Grundlagen ihres Lebens, ihres Dichtergeistes, ihres Glückes? Bisher konnte ich mich noch nicht ganz fassen. Deswegen schreibe ich nichts an Euch, denn, was ich auch anfange, das verbrenne ich sogleich«. Aus einem anderen Briefe (vom Ende des Jahres 1847), der unbeendet im Chopin's Nachlaß sich vorfand, erfahren wir weiteres über Frau Sand: »Unberechenbares Geschöpf trotz ihres scharfen Verstandes! Sie fällt öfters in Wuth: sie verdirbt ihr eigenes Leben und das ihrer Tochter; mit dem Sohne wird sie auch nicht anders verfahren. Sie sucht zu ihrer Entschuldigung etwas gegen die zu finden, welche ihr Wohlwollen, welche ihr Glauben schenkten, welche ihr niemals etwas Rohes antaten, welche sie aber nicht neben sich zu dulden vermag, denn sie sind der Spiegel ihres Gewissens. Ich bedauere nicht, daß ich ihr zur Seite stand, diese acht Jahre durchzumachen, bis die Tochter und der Sohn heranwuchsen«. »Frau Sand kann nur ein gutes Andenken für mich bewahren. Sie befindet sich aber in dem Paroxismus einer Mutter, welche die Rolle einer besseren und gerechteren Mutter spielen will, als sie in der Wirklichkeit ist«. Auch ein anderer Brief Chopin's (vom 19. August 1848) gibt uns einige Bemerkungen, Frau Sand betreffend, aber sie sind allzu schmerzlich und unangenehm, um hier zitiert zu werden. Sie sind jedoch zur Charakteristik der Frau Sand sehr wichtig[4]).

---

1) Alle Briefe Chopin's sind hier aus dem Polnischen übersetzt.

2) Solange Dudevent-Clésinger. (Anmerkung des Verfassers.)

3) Das ist, seit dem Beginne des Verhältnisses. (Anmerkung des Verfassers.)

4) Allen, die sich mit dem Leben und Person der Frau Sand wissenschaftlich beschäftigen wollen, bin ich bereit solche Briefe Chopin's, in denen von der Frau Sand die Rede ist, in deutscher Übersetzung zu senden. (Anmerkung des Verfassers).

Zum letzten Briefe der Frau Sand an Chopin's Schwester (vom 1. September 1849!!) macht Karłowicz folgende Anmerkung: »Der letzte Brief war ganz gewiß im Jahre 1849 geschrieben, als Frau Jędrzejewicz, durch Chopin's Brief vom 25. Juni 1849 aufgefordert nach Paris kam, um den schwer erkrankten Bruder zu pflegen. Dieser Brief hat großen biographischen Wert, denn bisher hatten wir keine sichere Kunde von der Stellung, welche Frau Sand angesichts der Nachrichten von der letzten Erkrankung Chopin's einnahm«. Der Brief lautet: «Chère Louise! J'apprends que Vous êtes à Paris, je ne le savais pas. J'aurai enfin par Vous de vraies nouvelles de Frédéric. Les uns m'écrivent qu'il est beaucoup plus malade que de coutume, les autres qu'il n'est que faible et souffreteux comme je l'ai toujours vu. Ecrivez-moi un mot, j'ose Vous le demander, car on peut être méconnu et délaissé de ses enfants sans cesser de les aimer. Parlez-moi de Vous aussi et ne croyez pas que j'aie passé un jour de ma vie depuis celui où je Vous ai connue, sans penser à Vous et sans chérir Votre souvenir. On a dû gâter le mieu dans Votre cœur, mais je ne crois pas avoir mérité tout ce que j'ai souffert. — G.». Es ist nicht bekannt, ob Frau Jędrzejewicz geantwortet hat. Wahrscheinlich war dies nicht der Fall.

Ein merkwürdiges Erlebnis spielte sich zwischen dem Meister und Ludwig Rellstab, dem Redakteur der musikalischen Zeitschrift »Iris« in Berlin ab. Dieser Kritiker sprach den Kompositionen Chopin's jeden künstlerischen Wert ab. Die vermeintliche ziemlich grobe Antwort Chopin's auf Rellstab's Kritiken erschien (1834) im V. Bande (Nr. 5) genannter Zeitschrift. Prof. Niecks hat diese Antwort im I. Bande seines Werkes über Chopin (S. 279) abgedruckt. — Nun haben wir Beweise, daß jemand aus Chopin's Umgebung ohne des Meisters Wissen diesen Brief schrieb und an Rellstab schickte. Denn Chopin war in seine Kunst so vertieft, daß er sich nicht darum kümmerte, ob jemand für oder gegen seine Werke kämpfte. Es kam später doch noch zu einer Einigung mit Rellstab, denn wir finden in dem von Karłowicz herausgegebenen Buche folgenden Brief Liszt's an Chopin: «Il n'y a nul besoin d'un intermédiaire entre Rellstab et toi, cher ancien ami. Rellstab est un homme trop distingué et pour ta part, tu es trop bien appris, pour que vous ne vous entendiez à merveille et tout d'abord (quelque peu que s'entendent ainsi d'habitude les artistes avec les critiques . . .» Dieser Brief Liszt's war aus Posen, 26. Februar 1843, datiert.

Zum Schlusse möchte ich noch auf eine bemerkenswerte Tatsache hinweisen. Manche französische Musikschriftsteller versuchten die polnische Nationalität und Abstammung Chopin's zu leugnen. In dem hier besprochenen Buche finden wir jedoch zwei Stellen, in denen Chopin selbst seine Nationalität nachdrücklichst hervorhebt. In dem fünften Briefe (20. Juli 1845, Nohant) an seine Eltern schreibt der Meister: »Ich bin ein wahrer blinder (!) Mazour[1])«. Im achten Briefe (4. Oktober 1846, Nohant) an seine Eltern schreibt er: »Ich möchte sehr gern den Nowakowski[2]) sehen. Er wird mich an viele Sachen erinnern. Auch werde ich viel mit ihm in unserer Sprache plaudern, denn seit der Abfahrt Laura's[3]) habe ich nichts in unserer Sprache gesprochen«.

1) Mazouren sind der Volksstamm, der die Umgegend von Warschau bewohnt.

2) Joseph Nowakowski (1805—1865) war ein polnischer Pianist und Komponist, auch im Auslande sehr bekannt. (Lieder, Etuden.)

3) Gräfin Czosnowska.



Zuletzt sei mir noch gestattet, auf die vortreffliche wissenschaftliche Anordnung des ganzen Nachlasses Chopin's seitens des Herrn **Karlowicz** besonders hinzuweisen. Er zeigt sich darin als kenntnisreicher Chopin-Forscher, dessen Verdienste hoch anzuschlagen sind.

Krakau. **Adolf Chybiński.**

Anmerkung: An alle Besitzer Chopin'scher Briefe ergeht die Bitte, Abschriften derselben dem Verfasser vorliegender Arbeit gütigst zu senden. (Adresse: Krakau, Floriansgasse 32 II l.).

L. Monasterio

Nécrologie.

Jésus de Monasterio.

L'Espagne artistique a éprouvé le 28 septembre dernier une très grande perte; c'est, en effet, ce jour-là qu'est mort Jésus de Monasterio, grand violoniste, compositeur illustre, bibliophile musical enthousiaste et distingué.

Il était né dans les montagnes de Liébana à *Potes* (province de Santander et c'est à la «montagne» qu'il vint mourir dans sa propriété de Casar de Periego.

L'art espagnol a contracté une dette immortelle de reconnaissance envers Jésus de Monasterio, non seulement pour sa célébrité de violoniste, mais pour l'essor qu'il donna à la musique de son pays.

Castro y Serrano raconte dans la précieuse brochure qu'il a dédiée aux «Quatuors du Conservatoire», l'anecdote suivante. Le père de Monasterio, magistrat en retraite, occupait ses loisirs à l'étude de la musique; il trouva un jour Jésus jouant du violon, caché dans un coin et pleurant à chaudes larmes, se croyant seul. — «Pourquoi pleures-tu, petit?» lui demanda-t-il. — «Je pleure, répondit Jésus, parce que cette musique me fait pleurer.» L'enfant n'avait alors que quatre ans.

Ce fait décida de la carrière de Jésus, qui sut réaliser toutes les promesses qu'avaient faites entrevoir ses prédispositions d'enfant prodige. Au lieu de perdre son temps comme tant d'autres qui ne songent qu'à exhiber leur précocité maladive inspirant plus de compassion que d'admiration, il mourut à 67 ans, laissant sous son influence l'art musical espagnol en plein développement.

A cinq ans, il jouait déjà pour faire chanter les jeunes gens de son village, et à sept ans, il fut entendu par la Reine qu'il émerveilla par sa maestria et sa sûreté d'exécution; le duc de la Victoria, alors régent du Royaume, lui offrit en récompense de son talent un violon et une pension pour compléter ses études.

A Madrid il eut pour maîtres les professeurs habituels de la chapelle royale qui surent cependant bien guider les heureuses aptitudes de leur élève.

Il visita successivement diverses villes d'Espagne et après Madrid, il fut applaudi à Cordova, Barcelone, Lerida; mais la mort de son père mit fin à ses excursions et il rentra au village natal auprès de sa mère et de ses

sœurs où il eût vécu inconnu si un homme, enthousiaste passionné pour les arts, Don Basilio de Montogane ne fût pas venu l'arracher de sa retraite et en l'enmenant hors d'Espagne, le présenter au Conservatoire de Bruxelles.

Là, il se trouva dans un milieu propre au développement de son talent, ayant pour professeurs Bériot, Lemmens, Fétis, comme ami et conseilleur l'illustre Gevaert.

Deux ans après, il quitta la classe de Bériot avec le prix d'honneur qu'il obtint au concours de 1852.

En Espagne, ce triomphe lui valut le titre de violoniste honoraire de la chapelle royale et un engagement pour une série de concerts en Angleterre et en Ecosse.

Monasterio eut toujours si peu de goût pour ces tournées qu'il renonça complètement à ses succès de concertiste pour rentrer à Madrid où il s'installa, se vouant à l'enseignement musical; c'est alors qu'il commença à former cette pléiade d'artistes instrumentistes (de l'archet) qui valurent aux orchestres de Madrid une si grande réputation.

Plus tard, en 1861, cédant aux instances de ses amis intimes plus qu'à ses désirs, il repassa la frontière et donna quelques concerts en Belgique, en Hollande et en Allemagne.

Le virtuose fut chaleureusement accueilli partout.

Tous les critiques se sont plus à lui reconnaître une élégance de style, une force d'éxecution et une délicatesse qui le distinguent de tous les maîtres connus jusqu'alors.

Les concerts qu'il donna au Gewandhaus augmentèrent sa célébrité; le public si intelligent de Leipzig n'épargna pas ses applaudissements à l'artiste méridional; à Berlin, il eut l'honneur d'êtrė accompagné au piano par Meyerbeer en personne; à Weimar, on lui fit une réception des plus chaleureuses. Monasterio, présenté à la cour ducale par Lassen, bénéficia de l'amicale protection que celui-ci ne cessa de lui témoigner. Son talent fit une telle impression qu'on lui offrit dans cette ville l'emploi de premier violon et la direction des concerts de la Cour, emploi qu'avaient l'illustre Laub et le célèbre Joachim. Mais l'idée seule de vivre loin de son pays, empêcha Monasterio d'accepter cette offre, de même qu'il déclina en 1862 la succession de Bériot au Conservatoire de Bruxelles que celui-ci avait dû quitter pour raisons de santé.

Monasterio fut le premier espagnol qui s'illustra comme artiste exécutant; après une longue décadence ou, pour mieux dire, après une période d'anéantissement artistique, il fut le premier à obtenir des succès à l'étranger.

Monasterio arriva à jouir d'une véritable popularité et cela paraissait alors inouï et sans précédent, car, si Garcia et La Malibran s'étaient créé une brillante renommée dans le chant, nous n'avions pas été aussi heureux avec le violon et le piano.

Sors lui-même, qui avait acquis au-delà des Pyrénées une grande réputation, n'égala jamais la célébrité de Monasterio.

Son nom est intimement lié à une institution qui, quoique disparue de nos jours, fit plus pour l'éducation du public que beaucoup d'associations haut placées. Il créa avec Guelbenzu les fameux Quatuors du Conservatoire, où vint pour la première fois se familiariser avec les chefs-d'œuvres de la musique, un groupe d'amateurs convaincus, dont son Altesse l'Infante Isabelle de Bourbon fut pendant longtemps l'illustre protectrice.

Les quatuors quittèrent le domicile particulier du pianiste D. Juan Guelbenzu, où ils avaient été créés, pour se réunir au petit salon d'essais du Conservatoire dont ils prirent le nom; pendant longtemps ce fut là un vrai foyer de haute culture où on travailla plus, sans bruit et sans eclat, au perfectionnement de l'art, que dans beaucoup d'écoles et de conservatoires.

Grâce à Monasterio, les œuvres de Haydn, Mozart et Beethoven furent appréciées du public qui jusqu'alors en avait ignoré la valeur, et dès ce moment, les chefs-d'œuvres de ces maîtres devinrent des modèles vivants et immortels et servirent de pierre de touche aux productions artistiques du jour.

Plus tard, les Quatuors se réunirent au Salon Romero, mais les fidèles ne trouvèrent pas dans ce nouveau local mieux placé et plus décoré, l'intimité et le recueillement nécessaires pour jouir des chefs-d'œuvres de la musique de chambre, ni le milieu qu'ils avaient entre les murs gris et nus du Conservatoire.

Esperanza y Sola, l'élégant critique, ami intime de Monasterio, lui a consacré dans la «Lectura» un article nécrologique où il décrit en termes vifs et imagés cette première réunion de la société des Quatuors du Conservatoire.

«Une estrade modeste avec quatre pupitres plus simples encore et un piano de Pleyel, voilà tout le décor. Bientôt nous vîmes devant les pupitres trois artistes déjà connus du public, Peres, Lestan y Castellano; devant le quatrième pupitre se trouvait assis un jeune homme, ni petit ni grand, maigre, les cheveux noirs bouclés et le regard intelligent. Sur un signal de ce dernier, les artistes attaquèrent le quatuor en *ré* (op. 18) de Beethoven et après la Sonate en *fa* (op. 24) du même auteur; la séance se termina par le quatuor en *sol* (op. 77) de Haydn, interprété par l'inoubliable Guelbenzu et le jeune artiste.

«La dernière note expirait à peine que ce public select et privilégié ne pût contenir son enthousiasme; tous étaient unanimes à reconnaître que ce qu'ils venaient d'entendre était un événement d'une grande importance pour l'art espagnol; ils entouraient avec une tendre sollicitude ce jeune artiste dont le charme personnel et l'admirable interprétation avaient enlevé l'auditoire; et lui, qui avec son violon avait arraché des larmes et des sourires, qui avait charmé dans le quatuor, lui, qui avec l'active et très habile coopération de Guelbenzu, avait agrandi l'art obligeant qui les écoutaient à rompre leur religieux silence par des murmures irrésistibles et de sourds cris d'admiration mille fois plus sensibles aux artistes que les bruyants applaudissements de la multitude; lui, dis-je, prouvait par la joie qui se refléctait sur son visage que, de retour dans son pays, après une si longue absence dont il avait profité pour s'acquérir une réputation méritée, il donnait avec gloire le premier pas pour la réalisation du rêve de sa vie, de ce que Filippo Filippi, définit — en parlant des Quatuors de Florence — «la mission sacrée, confiée «seulement à quelques privilégiés, de propager parmi la foule, le goût et «l'amour de la musique purement idéale», et de plus la restauration du bon goût musical en Espagne.»

Pendant cette première période, Castro y Serrano le dépeint ainsi:

«L'artiste est un jeune homme de taille moyenne plutôt petit que grand, maigre, très brun, avec les cheveux bouclés naturellement. A l'exception de ses yeux vifs et pénétrants, sa physionomie et son extérieur sont communs. Si vous le rencontrez dans la rue sans le connaître, vous passerez sans qu'il attire votre attention, quoiqu'il ne soit pas antipathique. Il est ni plus ni moins que beaucoup d'autres.»

Sauf le changement de couleur des cheveux que les années avaient blanchis, Monasterio est resté le même jusqu'à ses dernières années, conservant toujours la vivacité et l'ardeur d'un adolescent, pour ne pas dire à un degré plus prononcé. Déjà vieux il avait toujours un cœur d'enfant pour sentir et une âme juvénile pour admirer.

Poussé par son attachement aux monuments de l'art musical espagnol du XV[e] au XVII[e] siècles, il fut aussi un savant chercheur de manuscrits, collectionneur de ces anciennes éditions de livres de musique chiffrée pour la guitare, œuvres si rares et si convoitées.

C'est à lui que revient une grande partie de la renommée que la Société des Concerts de Madrid s'est acquise: il succéda là à Gaztambide et à Barbièri, les deux illustres *zarzueleros*, et directeurs d'orchestre émérites; grâce à un travail de plusieurs années, soutenu par l'ardeur et l'activité qu'il mettait dans toutes ses entreprises, il fut, à vrai dire, l'organisateur de la Société des Concerts, lui donnant une constitution si solide, que c'est grâce à lui que la Société doit de n'être pas déjà morte, en lutte contre l'absence d'une direction bien orientée, maladie dont elle souffre depuis quelque temps.

Mis à la tête du Conservatoire National de Musique et Déclamation, il montra son zèle et son activité habituels; là, il fut le digne successeur de *Eslava*, restaurateur de l'art religieux, de *Ventura de la Vega* et *Lopez* de *Ayala* dont les œuvres dramatiques sont dignes de figurer à côté de celles des grands dramaturges des XVI[e] et XVII[e] siècles, de *Arrieta*, compositeur espagnol le plus populaire du dernier siècle.

Les travaux de Monasterio comme compositeur sont plus remarquables par leur qualité que par leur quantité; il est facile à comprendre qu'une existence active comme la sienne ne lui permettait pas de se vouer exclusivement à la composition; ses *Etudes artistiques* de violon ont eu l'honneur d'être admises comme œuvre de texte, aux conservatoires de Bruxelles et Madrid. Une de ses compositions plus célèbres, *l'Adieu à l'Alhambre*, figure dans le répertoire de la plupart des concertistes. *Le Scherzo fantastique*, *l'Etude de Concert*, *la Marche funèbre et triomphale* et *l'Andante Religieux* appartiennent aussi au genre instrumental.

Son recueil de chant contient des mélodies de tendre et délicate inspiration qui se reflète dans son *Veante mis ojos* (*Que mes yeux te voient*), extrait de la poésie si connue de Ste. Thérèse de Jésus qui doit également prendre place parmi ses chefs-d'œuvres pour veux seules: à cette même catégorie s'ajoutant deux chœurs, *Triomphe de l'Espagne*, et *Le Retour dans la patrie*.

Fervent admirateur des œuvres des maîtres qui illustrèrent le XVI[e] siècle et qui portèrent à un si haut degré de perfection la musique religieuse, Monasterio suivit leur traces dans son *Dies Iræ* et le *Requiescat*, compositions magistrales pour *voces solas* (voix seules).

Sa mort fut très regretée, car si comme artiste il s'était créé une réputation enviable, l'homme avait su s'attirer l'estime de tous ceux qui l'approchèrent, par sa droiture et son grand cœur.

Joaquin Marsillach.

L'Association wagnérienne de Barcelone, qui travaille avec grande énergie au développement de l'art dramatique musical de Richard Wagner, a voulu rendre un hommage posthume à un écrivain mort à la fleur de l'âge, mais

dont les courtes années vouées aux belles lettres, furent une campagne constante en faveur du Réformateur de Bayreuth.

Joaquin Marsillach y Lleonart mourut au mois d'août 1883; au moment du 20e anniversaire de sa mort, «la Wagnérienne» fut convoquée en réunion spéciale et son président D. Joaquin Pena, prononça un discours élogieux des mérites acquis par l'écrivain apôtre du wagnérisme. Marsillach était fils de médecin et il eut quelque temps le désir de suivre la même carrière, mais il sacrifia plus de temps de sa jeunesse à la critique musicale qu'à l'étude de la médecine; il dut employer ses propres connaissances au soin de sa santé, car il mourut à 24 ans des suites d'une affection pulmonaire.

Son œuvre principale intitulée: «Ricardo Wagner. Essayo biográfico-critico», est déjà connue hors d'Espagne par la traduction italienne publiée à Milan, avec notes et appendices, par les soins du Docteur Filippo Filippi. Pour se faire une juste idée de la réelle valeur du livre, il faut remarquer que c'était le premier ouvrage paru en Espagne, traitant la personalité artistique de Wagner et commentant son système, qu'en France il n'y avait jusqu'alors qu'un seul écrit d'importance, l'excellent exposé de Schuré, qu'en Italie on n'en possédait aucun, et que l'auteur était un jeune homme de dix-neuf ans. Il écrivit après de nombreux articles pour les journaux, et diverses études sur Arrigo Boito et son «Mefistofele», sur l'histoire du «Lohengrin», et notamment une intéressante relation de son voyage à Bayreuth, pour assister à la première représentation du *Parsifal*, relation qu'il intitula «Pérégrination à la Mecque de l'avenir».

Tous ces travaux lui attirèrent d'acerbes critiques, car à ce moment de l'évolution du goût musical, la connaissance de l'art wagnérien était très-incomplète parmi nous, et on ne le jugeait que par «Rienzi», et quelques fragments épars de «Tannhäuser». Marsillach écrivait avec la conviction et l'ardeur d'un néophite, et avec toute l'impétuosité de la jeunesse; il n'épargnait pas ses adversaires, employant contre l'école italienne les armes du ridicule et du sarcasme, dont ceux-ci du reste, ne s'étaient pas fait faute de se servir contre son vénéré maître.

Sa conviction et son enthousiasme lui valurent l'amitié de Wagner; il eut, à diverses reprises, l'honneur de voir le *Maître*, passant avec lui de longs entretiens.

Quand Wagner apprit que le jeune médecin espagnol projetait d'écrire sa biographie avec un resumé de ses idées artistiques, il lui envoya deux autographes dont l'un, musical, les premiers notes de la Bacchanale de «Tannhäuser», et dont le second litteraire, qu'il mit en tête de son ouvrage, est reproduit ici: «Wenn es sich bestätigt, daß die Aufmerksamkeit und die Hoffnung fremder Nationen der Entfaltung der deutschen Kunst auf dem Gebiete der Dichtung und Musik zugewendet ist, so haben wir anzunehmen, daß ihnen es namentlich an der Originalität und ungestörten Eigentümlichkeit dieser Entfaltung liege, da ihnen durch uns sonst keine neue Anregung zukommen würde. Ich glaube, daß in diesem Sinne es unseren Nachbarn nicht weniger als uns darauf ankommen dürfte, einen wahrhaft deutschen Stil durch uns treulich ausgebildet zu wissen. — Richard Wagner».

Barcelona. **F. Suares Bravo.**



Musikberichte.

Referenten: W. Behrend, C. Goos, F. Götzinger, E. Istel, F. Munk, A. Neißer, F. Pfohl, H. Pohl, J.-G. Prod'homme, C. H. Richter, F. Spiro.

Basel. Die Hauptereignisse der letzten vier Wochen waren die Berlioz-Feiern des Gesangvereins und der Musikgesellschaft. Der Gesangverein unternahm die für Basel erste Aufführung von »Fausts Verdammung« mit vorzüglichen Kräften, Frl. Marcella Pregi, Prof. Messchaert und Kammersänger Hess, welche sämtlich Leistungen allerersten Ranges boten; die Rolle des Brander hatte Herr Böpple, Mitglied des Basler Vokalquartetts übernommen. Die Aufführung hinterließ in allen Partien einen ausgezeichneten Eindruck und interessierte alle Zuhörer, Musikverständige und Laien, aufs höchste durch die unerschöpfliche musikalische Phantasie und die Vielgestaltigkeit der Klangwirkungen. Den Dirigentenstab führte Hermann Suter, der in dem reichen Werke vollständig aufging. — Kurz darauf folgte die zweite Feier, im fünften Sinfoniekonzert. Sie enthielt an Orchesterkompositionen die phantastische Sinfonie und den »Carneval romain« und an Gesangsstücken die reizend instrumentierten »Sommernächte«, von Frau Ida Huber und Frl. Maria Philippi gesungen; sodann das Duett aus »Beatrice und Benedikt« und den liedartigen Chor »La mort d'Ophélie«. Die Wirkung der Carneval-Ouvertüre war so zündend, daß Suter noch den Racoczy-Marsch aus Faust darauf folgen ließ. Beide Feiern haben uns den genialen Franzosen zum ersten Mal recht nahe gebracht; sie haben zugleich die Leistungsfähigkeit des Orchesters glänzend bestätigt. — Zu erwähnen ist noch das vierte Sinfoniekonzert, in dem uns zum ersten Mal eine vollständige Sinfonie von Anton Bruckner vorgeführt wurde (Nr. 8 in C-moll). Der Erfolg war trotz gründlicher Vorbereitung und klangschöner Wiedergabe außerordentlich bescheiden. Als Solistin wirkte an Stelle der erkrankten Frau Schumann-Heink Fräulein Münchhoff mit einer Arie von Bellini und leichteren Liedern. Das Notturno für vier Orchester von Mozart brachte einen eigenartigen Gegensatz in das Programm. — In der Kammermusik ging es ziemlich still her. Von großem Interesse war nur der Hugo Wolf-Abend, den Rob. Kaufmann mit Kapellmeister Suter veranstaltete. Auch hier wurde dem Basler Konzertpublikum zum ersten Mal ein neues Künstlerphänomen durch eine größere Auswahl von Proben bekannt. Denn Hugo Wolf ist bis jetzt nur sehr sporadisch bei uns erschienen. Die Lieder übten denn auch fast ohne Ausnahme eine tiefgehende, mächtige Wirkung aus; die Auswahl war vielseitig und sorgfältig. — In der dritten Kammermusik-Soiree gastierte eine Luzerner Pianistin, Frau Tschanz, in Schumann's Klavierquartett; daneben spielten die ständigen Quartettgenossen ein Werk von Haydn und das dritte der russischen Beethovenquartette. F. G.

Berlin. Wie alljährlich trat auch in diesem Jahre das hiesige Musikleben vor Weihnachten in ein etwas ruhigeres Stadium, das diesmal infolge der außerordentlichen Anhäufung von Aufführungen aller Art im November schon etwas zeitiger eingesetzt hatte, als früher.

Die Konzerte der Königl. Kapelle haben einen etwas konservativen Charakter zeitgenössischem Schaffen gegenüber scheint man sich nicht allzugroßen Entgegenkommens zu befleißigen, woraus einerseits der Vorteil resultiert, daß vielleicht manche herbe Enttäuschung den Zuhörern erspart bleiben mag, andererseits aber auch ein wichtiger Kultur fördernder Faktor außer Acht gelassen wird. So waren z. B. auch beim vierten Konzert die Novitäten durch einige an dieser Stelle noch unaufgeführte Werke — B-dur Symphonie von Schubert und Tänze von Mozart — ersetzt. Besonders die letzteren fanden in der überaus reizvollen Wiedergabe beim Publikum viel Anklang, so daß sie wiederholt werden mußten. Die genannte Symphonie, ein Werk aus der frühen Jugend des Komponisten, steht zwar an Erfindungskraft noch sehr hinter den späteren zurück, bleibt aber immerhin eine imponierende Leistung eines in so

jungen Jahren schaffenden Künstlers. Schumann's C-dur-Symphonie und die »Freischütz«-Ouvertüre vervollständigten das Programm. Das fünfte Symphonie-Konzert der Königlichen Kapelle war ausschließlich dem Andenken Berlioz' gewidmet. Zum ersten Mal in Deutschland gelangte »Kleopatra«, eine lyrische Szene für Gesang und Orchester, zur Aufführung. Frau Th. Plaichinger, der man die sehr undankbare Gesangspartie übertragen hatte, vermochte die darin enthaltenen großen Schwierigkeiten nicht ganz zu überwinden, erntete jedoch beim Publikum reichen, wohl verdienten Beifall. Zur Aufführung gelangte ferner die Ouvertüre zu »Rob Roy«, die wir bereits in einem früheren Konzert der Wagner-Vereine zu hören Gelegenheit hatten, und der »Trojanische Marsch«, den Busoni in seinem Orchesterkonzert kürzlich brachte. Eine glänzende Wiedergabe der »Phantastischen Symphonie« machte den Beschluß des Konzertes. Da Weingartner bekanntlich einer der besten Interpreten Berlioz' ist, so braucht kaum hervorgehoben zu werden, daß auch die übrigen hier gespielten Werke in vollendeter Weise zu Gehör kamen. In pietätvoller Weise ist der 100jährigen Wiederkehr von Berlioz' Geburtstag auch in anderen Konzerten durch die Wiedergabe dieses und jenes seiner Werke gedacht worden. Nach den Eindrücken, die man von diesen Aufführungen selbst, sowie von ihrer Aufnahme bei dem Publikum und der Kritik empfing, vermöchte man nicht gerade ein günstiges Prognostikon für die Lebensfähigkeit Berlioz'scher Werke im hiesigen Konzertleben auszustellen. Gewiß wird man sich freuen, hin und wieder einem »Berlioz« im Konzert zu begegnen, wie es bisher geschehen und sicherlich auch in Zukunft bleiben dürfte, doch hieße es die Werke in ihrer Wirkung selbst schädigen, wenn man sie so häufig aufführen wollte wie hier in den letzten Wochen.

Die beiden letzten Philharmonischen Konzerte standen nicht ganz auf der künstlerischen Höhe der vorangegangenen, was weniger an den Leistungen des Orchesters und seines Dirigenten, als vielmehr an der Wahl der Novitäten und teilweise den solistischen Darbietungen lag. Dies letztere trifft indessen auf das 4. Konzert nicht zu, in dem Arthur Schnabel das D-moll-Konzert von Brahms spielte; eine souveräne Beherrschung alles Technischen ist bei dem genannten Künstler trotz seiner Jugend eine Selbstverständlichkeit. In seinem Vortrag trat unzweifelhaft zu Tage, daß er sich in erster Linie angelegen sein ließ, dem gerecht zu werden, was das Werk vom ureigensten Wesen des Komponisten in sich birgt, und dieses Streben dürfte man immerhin als gelungen bezeichnen, wenn der Künstler auch hie und da eine Auffassung bekundete, die von der gemeinhin vertretenen etwas abwich. — »Idyllische Ouvertüre« nannte sich ein zum ersten Male aufgeführtes Werk von Reznicek. Es repräsentiert ziemlich unbedeutende Musik mit allerhand billigen Orchestereffekten als Pointen, zu denen sich der Verfasser scheinbar das Recht aus dem Titel hergeleitet hat. Möglicherweise hat er auch dem fertigen Opus die passende Marke als Geleitbrief mit auf den Weg gegeben. Die Ouvertüre zu der Oper »Genoveva« von Schumann machte den Anfang und die VIII. Symphonie von Beethoven den Beschluß des Konzertes. Das fünfte wurde durch die Ouvertüre »Leonore« Nr. 2 von Beethoven eingeleitet. Die Solistin des Abends, Frau Berthe Marx-Goldschmidt, spielte mit leichtflüssiger Technik das Konzertstück C. M. von Weber's. Gesteh ich's nur, daß auch ich zu jenen gehörte, auf die diese Musik keinerlei tiefer gehenden Eindruck auszuüben vermochte; zum Teil lag dies auch an dem Spiel der Dame, das leider durchaus nicht danach angetan war, das Stück unter irgend welchen Reizen des Vortrags aufleben zu lassen. Für manchen war es wohl eine Überraschung. als Novität ein melodramatisches Werk erscheinen zu sehen. Da gegen diese Form schon so mancherlei Bedenken erhoben worden sind, so erscheint es um so unerfindlicher, was Schillings, der eine begleitende Musik für Orchester zum Wildenbruch'schen Hexenliede geschrieben hat, bewogen haben dürfte, sich dieser Form zu bedienen. Was nun speziell die Musik betrifft, so ist besonders die Instrumentation an ihr zu loben, mit deren Hilfe Klangwirkungen erzielt werden, die für die Vorgänge der Dichtung außerordentlich charakteristisch sind. Ob dagegen Züge von starkem individuellem Gepräge vorhanden sind, das möge dahingestellt bleiben. Der Komponist

dirigierte sein Werk selbst; die Rezitation hatte der Herr Intendant E. von Possart übernommen.

Nur von einem einzigen großen Chorkonzert ist diesmal zu berichten, das allerdings alle bisher vorangegangenen in den Schatten stellte. Die Ehre, dies vollbracht zu haben, gebührt dem Philharmonischen Chor unter der Leitung seines Dirigenten, des Herrn Prof. Ochs. Man kann sich nicht entsinnen, das »Deutsche Requiem« von Brahms je in so vollendeter Weise hier gehört zu haben, als bei dieser durch den genannten Chor veranstalteten Aufführung. Alle späteren werden einen schweren Stand haben, da an sie der nun mal geschaffene Maßstab gelegt werden dürfte. Den höchsten Ansprüchen wurde auch die Wiedergabe zweier anderer Werke gerecht. Es waren dies: »Schicksals-Lied« von Brahms und Schubert's »Gruppe aus dem Tartarus« in einer Bearbeitung für einstimmigen Männerchor und Orchester vom erstgenannten Komponisten. Die vorzüglichen Leistungen der Solisten im Requiem, Frau Herzog und Herrn van Eweyk, dürfen nicht unerwähnt bleiben, da sie zum Gelingen des großen Werkes mit beitrugen.

Die Kammermusik steht in außerordentlicher Blüte. Von besonderem Interesse dürften auch die Neuerscheinungen auf diesem Gebiete sein, weil sie ab und zu den Beweis erbringen, daß auch heutzutage noch Musik geschaffen wird, die noch Rückgrat genug besitzt, um für sich selbst auf eigenen gesunden Gliedern zu stehen, und noch nicht so lebensmüde ist, sich zur Fortbewegung stets der Krücken bedienen zu müssen. Das Joachim-Quartett brachte an seinem zweiten Abend Werke von Mozart, Brahms und Beethoven; Werke nur des letzteren in seinem dritten Konzert. Die Herren Schnabel, Wittenberg, Hekking ernteten an ihrem zweiten Abend mit zwei niedlichen Trios von Ph. Rameau, zu denen sie zurückgegriffen hatten, allenthalben Beifall. Herr Prof. Waldemar Meyer spielte im dritten Konzert des nach ihm benannten Quartetts die Sonate in A-dur von César Franck, die auch schon von anderen Künstlern hier gespielt worden ist. Das Quartett der Herren Holländer, Nicking, Rampelmann und Sandow trug an seinem ersten Abend unter anderen das Quartett A-dur von Dohnáni vor. Das zweite Konzert des böhmischen Streichquartetts brachte uns — es muß leider gesagt werden — eine gelinde Enttäuschung. Nicht als ob das Spiel den geringsten Anlaß zu irgend welchen Aussetzungen gegeben, man hatte im Gegenteil allen Grund zu bedauern, daß sich hier die besten Kräfte um die Erstaufführung eines Quartetts nutzlos mühten, über dessen gänzliche Gedankenarmut auch eine so gesucht als möglich klingende Harmonik nicht hinwegzutäuschen vermochte. Das Werk ist von Antonio Scontrino. Um so erfreulicher waren die Neuheiten, die uns das Quartett der Herren Boris Kamensky, Naum Kranz, Alex. Bornemann und Sigis. Butkewitsch aus Petersburg bescherten. Sie spielten drei Quartette von Borodin, Tanéïew, Glière, russischer Komponisten, die hier zum Teil noch wenig bekannt sind. Ich konnte nur das Quartett des zuletzt Genannten hören. Zweifellos gehört es mit zu den interessantesten Werken, die uns die Kammermusik bisher gebracht hat, und berechtigt, da der Komponist noch sehr jugendlichen Alters sein soll, zu den besten Hoffnungen für diesen. Das Quartett Tanéïew's soll selbständiger und musikalisch noch wertvoller sein. Die Leistungen der ausführenden Herren stehen denen des Böhmischen Quartetts kaum nach.

Von Künstlern, die in eigenen Konzerten auftraten, mögen die folgenden erwähnt werden: Ansorge, Reisenauer, Busoni, Lamond, Lütschg, Godowsky, Wüllner, Frau Fleischer-Edel und W. Birrenkoven, Ottilie Metzger-Froitzheim, R. Koennecke, Lula Mysz-Gmeiner. Alexander Sebald erwies sich als hervorragender Bachspieler. Die junge französische Pianistin Adelina Bailet hat den vorzüglichen, ihrem Auftreten vorausgehenden Ruf vollauf bestätigt. Max Reger hat mit einigen seiner neuen Lieder mehr Entgegenkommen gefunden, als im vorigen Jahre. Herr Emil Pauer bewies in dem von ihm veranstalteten Orchesterkonzert sehr schätzenswerte Eigenschaften als Dirigent und Pianist.

Im neuen Jahre sind bisher nur zwei größere Aufführungen zu verzeichnen. Die vier noch bevorstehenden Symphonie-Abende der Königlichen Kapelle sind infolge der Schließung des Opernhauses auf eine spätere, noch näher zu bestimmende Zeit vertagt

worden. Das letzte Konzert, das noch vor Weihnachten stattfand, war ausschließlich Beethoven gewidmet und gestaltete sich zu einer dem denkwürdigen Ereignis seines Geburtstages durchaus würdigen Feier. Zur Aufführung gelangten die Ouvertüren »Zur Weihe des Hauses«, und zu »Leonore Nr. 3«, die vierte Symphonie in B-dur und das Klavier-Konzert G-dur, vorgetragen durch Herrn A. Reisenauer. Da der zarte Charakter, der diesem Werke eigen ist, dem der Darstellungskunst Reisenauer's in einigen seiner persönlichsten Züge konform ist, so zeichnete sich der Vortrag durch einen hohen Grad der Vollendung aus.

Über das VI. philharmonische Konzert, das im neuen Jahre stattfand, ist nicht viel zu sagen. Als Novität war zwar eine Symphonie in B-dur von Volkmann angekündigt, doch gelangte statt dessen die IV. Symphonie von Tschaikowsky zur Aufführung, da ferner Herr Prof. Messchaert, der ursprünglich zum Solisten ausersehen, infolge einer Erkrankung nicht mitwirken konnte, so trat Herr Ansorge an seine Stelle und erzielte mit dem A-dur-Konzert von Liszt einen durchschlagenden Erfolg. Daß der Eindruck, den das Spiel des Künstlers an seinem eigenen Klavier-Abend hinterließ, ein ungleich gewaltigerer war, wo er Gelegenheit hatte, seine künstlerische Persönlichkeit in umfassendster Weise sowohl nach der heroischen Seite, wie nach der des zartesten lyrischen Feinempfindens hin auf das glücklichste zu entfalten und zu offenbaren, verdient hervorgehoben zu werden: nicht etwa, um die obige Leistung herabzusetzen, sondern weil es viel trefflicher für die Größe seiner Meisterschaft spricht. — Auf dem Programm des Philharmonischen Konzertes standen ferner die unvollendete H-moll-Symphonie von Schubert und Wagner's »Faust-Ouvertüre«. Mit der Wiedergabe der letzteren und der Symphonie von Tschaikowsky lieferte Herr Professor Nikisch wiederum eine glänzende Probe seines Könnens.

Der Stern'sche Gesangverein führte unter Leitung des Herrn Professor Gernsheim in seinem zweiten Konzerte das »Canticum canticorum« von Enrico Bossi und die Kantate »Ein' feste Burg« von Bach auf und bewältigte seine schwierige Aufgabe zur allgemeinen Zufriedenheit. Von den Solisten werden besonders Fräulein Joh. Dietz und Herr Jungblut gelobt.

Die Zahl der Kammermusik-Vereinigungen ist durch das neue ins Leben getretene Quartett der Herren Arthur Hartmann, Don Visanski, Jacques Gibbs und Anton Hekking wiederum vergrößert worden; sie beabsichtigen eine Anzahl populärer Konzerte zu veranstalten. An dem ersten bereits gegebenen waren vorderhand nur die billigen Eintrittspreise zu loben, da die Herren noch nicht genügend eingespielt waren; doch bürgt der gute Klang ihrer Namen dafür, daß dieser im Anfang zutage getretene Mangel wird ausgemerzt werden. Das Petersburger Streichquartett der Herren Boris Kamensky, Naum Kranz, Alex. Bornemann und Sigis. Butkewitsch lieferten durch ihr zweites Konzert, in dem Fräulein Sandra Droucker mitwirkte, den Beweis, daß sie nicht allein russische Musik ausgezeichnet zu interpretieren verstehen, wenn es eines solchen Beweises bedurft hätte. Daß nach ihrem dritten Konzert, das nur Werke von Tschaikowsky brachte und als letztes angekündigt war, hier, wo eher ein Überfluß als ein Mangel an Kammermusik besteht, der Wunsch rege wurde, es möchte nicht das letzte gewesen sein, zeugt sicherlich auch von der Vorzüglichkeit ihrer Darbietungen. Das Böhmische Streichquartett spielte in seinem dritten Konzert nur Werke von Brahms, darunter das Klavier-Quartett F-moll unter Mitwirkung Eugen d'Albert's. Der dritte populäre Musik-Abend der Herren Schnabel, Wittenberg, Hekking bot Gelegenheit, ein schon halb in Vergessenheit geratenes Instrument, die Viola d'amore im Konzert-Saal zu hören. Dem bereits oben genannten Herrn Arthur Hartmann sei Dank, daß er sich des Instrumentes mit großer Liebe angenommen hatte. Konzerte gaben ferner die Vereinigung Florian Zajic, Heinrich Grünfeld und das Quartett Gustav Holländer und Genossen, die ein Quartett von R. von Perger spielten, das zwar von keinerlei hervorragender Bedeutung ist, aber ganz beifällig aufgenommen wurde.

Von bedeutenderen Künstlern konzertierten hier die Pianisten: Eugen d'Albert, dessen eminentes Spiel immer wieder zur Bewunderung hinreißt, Otto Hegner, Godowsky, Arthur Schnabel, Lucien Wurmser, die Geiger: Albert Geloso, Frau Saenger-Sethe, die Sängerinnen: Tilly Koenen, Lula Mysz-Gmeiner, M. Hertzer-Dippe. Die

letztgenannte hatte eine Anzahl moderner Lieder zum Vortrag gewählt, unter welchen die von **Max Marschalk** als die wertvollsten erschienen. F. M.

Dresden. Aus der Fülle des Inhalts, den die unzähligen Konzerte dargeboten haben, kann kaum das einigermaßen Bedeutende vollständig hervorgehoben werden; denn damit würde schon der Raum weit überschritten werden. Andererseits ist aber auch wenig Bedeutendes in dem Sinne zu verzeichnen, daß es für die Leser eine Bedeutung hätte, es zu erfahren, da sie das Meiste davon bei ihren eigenen Konzertbesuchen zu hören bekommen. Es sind fast immer dieselben Solisten mit denselben Programmen, über deren Ausführungen die Urteile und Berichte meistens gleichlautend ausfallen; denn da es zum Teil »anerkannte« Größen sind, die erwähnt werden müssen, so steht darüber das allgemeine Urteil »fest«; und daran darf nur mit Vorsicht gerüttelt werden. Auch der Erfolg bleibt sich im Durchschnitt gleich, es sei denn, daß in der einen Stadt das Geschäft besser oder schlechter gewesen ist als in der anderen. Über einen Punkt ließe sich jedoch manches Interessante sagen; über den Mangel an Stilgefühl, der sich in der Art der Ausführung der Programme immer fühlbarer macht. Nach dieser Richtung hin macht sich immer mehr eine persönliche Willkür geltend, die nicht der Freiheit im Vortrage gleichzustellen ist. Diese letztere darf dann eintreten, wenn die notwendige Genauigkeit der gegebenen Vorschriften beobachtet worden ist. Dieses Hervortreten des Persönlichen, das weniger einem künstlerischen Zwange als vielmehr dem Drange, möglichst viel Aufsehen zu erregen, entspringt, führt ganz von selbst zu den unzähligen Fehlgriffen in der Auffassung und der Wiedergabe der Kunstwerke.

Nach diesem einleitenden Klageliede will ich nun zunächst erwähnen, daß in einem der Sinfonie-Konzerte im Königlichen Opernhause eine »Sinfonische Dichtung in vier Sätzen« von Carl Pohlig unter Herrn von Schuch's Leitung eine ausgezeichnete Wiedergabe und anerkennenden Beifall gefunden hat. Das Werk, betitelt »Per aspera ad astra«, zeugt von ernster Arbeit und entsprechender Erfindungsgabe. Die Sätze stehen thematisch in engerem Zusammenhange. Das ganze klingt in einen hinter der Szene gesungenen Engelchor aus. In diesem Konzerte spielte Herr de Greef aus Brüssel das A-moll-Konzert von Grieg und das G-moll-Konzert von Saint-Saëns, wovon das letztere seiner eleganten Eigenart mehr zuzusagen schien als das erstere.

Von den verschiedenen im großen Vereinshaus-Saale veranstalteten Konzerten war das der Frau Lilli Lehmann gut, dagegen die Konzerte von Edith Walker und Emil Sauer mäßig besucht. Im Musenhause hat Ludwig Wüllner einen Liederabend gegeben, dessen starker Besuch ihn zu einem zweiten, der im Januar stattfinden soll, veranlaßt hat. Daß die Stimme des Sängers keinen klangvollen Reiz hat, würde weniger ins Gewicht fallen, als daß seine Auffassung etwas Gewaltsames hat, fern von allem Natürlichen. Da hinterließ Therese Behr mit dem vollendeten Vortrage der »Brautlieder« von Cornelius einen wohltuenden Eindruck. — In dem zweiten Kammermusikabend des Lewinger-Quartetts errang die jugendliche russische Pianistin, Vera Maurina, einen freundlichen Erfolg mit dem ausgezeichneten Vortrage des A-dur-Quintetts von Dvořák. Und nun sei auch noch berichtet, daß Jan Kubelik das zahlreiche Publikum im Vereinshause zu ganz närrischen Ausbrüchen einer unverständlichen und im Grunde doch unnatürlichen Begeisterung veranlaßt hat. Um sich mit einem neuen Nimbus zu umgeben, verkündet er jetzt, daß er gewaltig eilen müsse, um sein Schäfchen ins Trockene zu bringen; denn wenn erst sein Bruder aufträte, was bald der Fall sein würde, dann würde er an die Wand gedrückt. Das klingt doch sehr hübsch! Also ein zweiter Kubelik in Sicht: nun, da steht es mit der Kunst noch nicht so schlecht! E. R.

Frankfurt am Main. Oper. Die romantische Oper »Oberon« von Karl Maria von Weber, dem »deutschesten« unserer älteren Meister, kam in der Bearbeitung des textlichen und musikalischen Teiles von Franz Grandaur und Franz Wüllner an unserer Bühne zu einer im Ganzen sehr schönen Aufführung. Die kunstästhetische Frage der Berechtigung einer Bearbeitung dieses Werkes, und wenn eine solche Revision mit noch so viel Ernst und Sachkenntnis vorgenommen wird, haben Grandaur und Wüllner auf alle Fälle mit ungleich größerem künstlerischen Gelingen gelöst, als alle Revisio-

nisten vor und nach ihnen. Gegenüber der gewiß effektvolleren Wiesbadener Bearbeitung ist hier ganz entschieden auf die dramatische Verknüpfung, die Herstellung eines richtig logischen Zusammenhangs und die verständigere Vertiefung einzelner Szenen eine künstlerisch-weitgehendere Rücksicht genommen als dort. Daß für den Oberon, jener mit dem letzten Herzblut geschriebenen Oper, auch später nicht mehr geschehen kann, als überhaupt schon geschehen ist, dafür sprechen die wirklich bebezeichnenden Worte des Enkels des Meisters vielleicht am besten: »Sicherlich hätte Weber, wenn ihm ein längeres Leben vergönnt gewesen wäre, seiner letzten Oper die vollendete Form gegeben, die seiner kühnen und eigenartigen Phantasie vorschwebte. Wie sie vor uns steht, ist sie trotz ihrer reichen Pracht und zauberischen Poesie, obwohl für England fertig, in Weber's Sinne für Deutschland nie vollendet worden«. Und so wird es wohl, trotz aller schönen Pietät, auch für die Zukunft bleiben. Sehr gut war hier die Inszenierung und die Regie. Eine stimmkräftige Rezia war Frau Greef-Andrießen und eine auffallend gute Fatime Fräulein Bella Alten von Braunschweig (jetzt für die Wiener Oper verpflichtet), der Schramm als Scherasmin trefflich zur Seite stand, während Borgmann als Hüon gesanglich und darstellerisch eine recht mäßige Leistung bot. —

Konzerte. Im dritten Opernhauskonzert erschien Gustav Mahler-Wien, um persönlich die Leitung seiner dritten Symphonie zu übernehmen, über die seit der ersten Aufführung auf der 38. Tonkünstlerversammlung in Krefeld gewiß genug geschrieben worden ist. Das großangelegte Werk des in Technik, Instrumentation und Aufbau gewiß genial veranlagten, sonst aber eklektisch schaffenden Komponisten fand in dem poetisch klingenden Minuetto-Satz, (»Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen« hieß er früher) einzelnen Stimmungsbildern der Einleitung, des Scherzoteiles, den archaisierenden Chören des fünften Satzes und dem Schluß die meiste Würdigung. Der ganzen Symphonie fehlt aber, wie allem, was wir bisher von Mahler, diesem ungleich genialeren Dirigenten, hörten, jener Drang des gestaltenden »Werde!«, der uns erst von der Schaffenskraft eines bildenden Künstlers völlig überzeugen kann. Von Mahler zu dem jetzt so laut gepriesenen »Paganini der Gegenwart« Jan Kubelik ist ein gar großer Sprung. Zuerst spielte der absolute Virtuose in einem Opernhaus-Konzert, das man nach dem jetzt beliebten Motto »Les affaires sont les affaires« schleunigst arrangiert hatte, dann in einem »Abschieds-Konzert« im Konzertsaal. Jedesmal ein Zeichen des größten äußeren, von Beifallssalven, vielen Hervorrufen und Zugaben begleiteten Erfolgs. Kubelik, der in der C-moll-Violinsonate von Grieg nichts hervorragenderes leistete, als jeder andere sehr tüchtige Geiger auch, erwies sich bei Vieuxtemps und den Paganinistücken als ein reiner Techniker, dessen Spiel, so viel Virtuosität es auch bietet, den ernsten Kunstfreund aber von Nummer zu Nummer kühler läßt. Oberflächenkunst im wahren Sinne des Wortes. Im übrigen waren unsere großen Konzerte in dieser Zeit begreiflicherweise den Manen eines Berlioz, des »Vaters der modernen Programmmusik«, gewidmet. In Vertretung des kurze Zeit an Influenza erkrankten Hausegger — Gerüchte seiner hiesigen Amtsmüdigkeit oder von Zerwürfnissen sind ein gleich leichtfertiges als müßiges Geschwätz — brachte Dr. Richard Strauß in einem der Museumskonzerte drei Sätze aus »Roméo et Juliette« zu einer ebenso interessanten Wiedergabe, wie später Weingartner in dem zweiten Kaimkonzert die phantastische Symphonie, vor der Peter Raabe, der begabte Adlatus Weingartner's, eine ganz stimmungsvolle Aufführung der Harold-Symphonie mit Professor Hermann Ritter-Würzburg als bekannten Interpreten der Violapartie leitete. Gerade am Jubiläumstag, dem 11. Dezember, gab man im Opernhaus »Faust's Verdammung« in Konzertform, nachdem man von der zuerst angenommenen Günsbourg'schen Bühnenbearbeitung noch glücklich losgekommen war. Mit Forchhammer und Frau Hensel-Schweitzer als Solisten verhalf der temperamentvolle Theaterkapellmeister Dr. Kunwald der ganzen Aufführung zu schönem Gelingen. In dem letzten Museums-Konzert, das die erfreuliche Bekanntschaft der tüchtigen Sängerin Fräulein Emma Holmstrand vermittelte, brachte Hausegger die hier schon von Colonne gebotene D-moll-Symphonie von César Franck und die bekannten Legenden »Der Schwan von Tuonela« und »Leminkaïnen« von Sibelius wieder mit frischer Umsicht seines

bewährten künstlerischen Amtes zu Gehör. — Anläßlich der Feier des fünfundzwanzigjährigen Jubiläums des künstlerisch sehr ersprießlich wirkenden »Sängerchors des Lehrervereins«, der seine schöne Leistungsfähigkeit dem dort seit 23 Jahren als Dirigent tätigen Professor M. Fleisch verdankt, bot das Festkonzert eine vorzügliche Aufführung von Wagner's »Das Liebesmal der Apostel« und dem Schubert'schen Gesang der Geister über den Wassern«, zu welchem entzückenden Werk Hausegger eine ganz stilvolle Instrumentalbegleitung geschrieben hatte. Wenig Eindruck erzielte dagegen ein neues Chorwerk für Männerchor und Soli »Thermopylae« von Josef Pembaur. — In der Reihe der hier zum erstenmale aufgeführten Kammermusikschöpfungen gebührt die erste Erwähnung dem außerordentlich frisch geschriebenen Streichsextett in C-moll von R. Glière, der hier in dem melodischen »Andante« und einem feurigen Finale ebenso viel wirkungsvolle Momente bietet, wie Volbach in einem für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott lebendig entworfenen Es-dur Quintett, op. 24, das richtige Kürze mit geschickter Schreibweise für die Bläser glücklich verbindet. Ein hübsches Scherzo enthält das Manuskript-Sextett op. 114 in B-dur für Klavier und Bläser von Hans Huber, während Konrad Heubner's E-moll-Streichquartett kontrapunktisch etwas überladen klingt, und hinsichtlich der Erfindung eigentlich nur in dem Menuettosatz wirklich anregende Gedanken bietet. Das Museumsquartett, das Frankfurter Kammermusik-Ensemble (die treffliche Pianistin Frau Florence Bassermann und die Solobläser der Oper) und die Frankfurter Quartettvereinigung hatten sich der Ausführung der genannten Werke bestens angenommen. H. P.

Genf. Seit drei Monden bereits ist die Saison im Gange und noch habe ich nichts berichtet. Ein kurzer Überblick dürfte also heute angebracht sein.

Im Sommer leben wir hier quasi ohne Musik, denn die zweifelhaften Genüsse, die uns kleine Orchestergesellschaften und Blechmusiken an Sommerabenden bieten, sei es in den öffentlichen Gärten, an denen Genf reich ist, oder gar vor den Kaffees. wollen wir nicht so ernst nehmen, sondern einfach übergehen und zu vergessen suchen,

Ein ständiges Orchester haben wir immer noch nicht, trotz aller Bemühungen und trotz der Erbschaft, die der Musikmäzen Galland der Stadt zukommen ließ und die zu allen möglichen anderen Zwecken, und nicht zur Hebung der Musikverhältnisse benutzt wurde. Der einzige Trost ist in den Orgelkonzerten, die Herr Domorganist Barbeau in St. Peter veranstaltet (vom 1. August bis 30. September 27 Konzerte) und in den ebenfalls sehr zahlreichen der Madeleinekirche, die Herr Organist Naud leitete.

Der Reigen begann am 7. November mit dem ersten Abonnementskonzert. Das Orchester unter Willy Rehberg. Die Programme der zehn Konzerte sind diesmal historisch zusammengestellt und die ersten drei bis jetzt stattgefundenen Abende galten I. Haydn (Militärsymphonie, Violoncell-Konzert von Tablo Casals vorgetragen, Largo für Streichquartett und Lieder, gesungen von Frl. Briffod). Das große Talent des Cellisten wurde eingeengt und eingezwängt in ein Haydn'sches Konzert! II. Der altfranzösischen Schule Lully, Rameau und Gluck (der zwar ein Deutscher ist, aber gerne zu den Franzosen gerechnet wird). Es war etwas viel Lully und Rameau auf dem Programm und bei allem Respekt vor diesen alten Herren empfinden wir doch ihren damaligen Begeisterungsausdruck heute als etwas konventionell und arm an wirklich ewig Schönem. Es ist aber gut, wenn das große Publikum hie und da geschmeichelt wird. Es ist doch immerhin noch viel zu lernen bei den Alten und, ohne die zu kennen, kann man die Jungen gar nicht recht würdigen. Die Gesangssoli waren auffallend schwach vertreten. In den Abonnementskonzerten, deren finanzielles Resultat von vornherein gesichert ist, sollten doch nur Kräfte ersten Ranges herangezogen werden. III. Das dritte Abonnementskonzert war der Erinnerung an den göttlichen Mozart geweiht. Man hatte die herrlichste seiner Symphonien in g-moll gewählt und, seltsamerweise, ein hier wohl nie gehörtes Stück: die maurerische Trauermusik. Mozart war bekanntlich ein begeisterter Freimaurer. Diese Trauermusik wurde 1785 komponiert zur Erinnerung an die Brüder Mecklenburg und Esterhazy, die, wie Mozart selbst, der Loge »zur gekrönten Hoffnung« angehörten. Außer diesem sehr gefühlswarmen Stück hat Mozart noch eine Freimaurerkantate geschrieben.

Nebenbei sei bemerkt, daß die Briefe Mozart's an seine lieben Brüder Freimaurer fast nur Gesuche um ein Darlehn von einigen Gulden sind. Der arme, große Meister! — Frl. Backofen sang zu allgemeiner Freude: das Veilchen und anderes mit französischem Text. »O violette! ce qu'on a fait de toi, pauvrette! Es war ein armes Veilchen!

Traduttose-traditose. Man singe die Werke großer Tondichter im Urtext. — Herr de Greef, der ausgezeichnete belgische Pianist, spielte das C-moll und das Es-dur-Konzert. Wir waren leider nicht anwesend. Sein Spiel soll aber nach dem Urteil von Kennern, die ihn gehört haben, sehr virtuos, vielleicht zu schnell und modern gewesen sein. Es gehört für den modernen Pianisten ein gut Teil Aufopferung seiner Persönlichkeit dazu, um Mozart wirklich nach der Tradition zu spielen. Reinecke ist uns in der Erinnerung als echter Mozartspieler. Bülow hielt allen Ernstes Mozart für schwieriger als Beethoven. Es handelt sich bei solchem Urteil nicht um rein technische Fragen, sondern nur um die geistige Wiedergabe der rührenden, zarten Seelenstimmung eines Mozart, für die wir heute nicht kindlich und fromm genug empfinden.

Parallel mit diesen historischen Abonnementskonzerten laufen in diesem Jahre zehn Konzerte, die Herr Hi. Marteau, der Geigenmeister, mit seinem Quartett und mitwirkenden Künstlern ersten Ranges veranstaltet. Auch hier ist ein historischer Anstrich. Der erste Abend galt Edward Grieg's Violinsonate, Cellosonate und Streichquartett. Das zweite brachte Beethoven's Es-durquartett, Strauß' Sonate op. 18 und Schumann's Quintett op. 44. Der dritte Tag war ein Saint-Saëns-Fest mit Streichquartett op. 112, Klavierquintett op. 14, Violoncello-Suite op. 16 (Herrn Ad. Rehberg's schöne Leistung) und op. 18 Introduktion und Rondo capriccioso für Violine, ein Bravourstück erster Klasse, welches Herr Marteau so perfekt und schwungvoll vortrug, daß er seinen begeisterten Zuhörern noch die Chaconne von Bach schenken mußte.

Diese beiden Serien der Abonnements- und Marteau-Konzerte — zwanzig Abende — finden stets vor ausverkauftem Hause statt, und da unser Konzertpublikum hier klein ist, so leiden die anderen Konzerte gar zu oft an schwachem Besuch. C. H. R.

Hamburg. Das große Ereignis der letzten Wochen, das in der gesamten musikalischen Welt Kreise zog, die *Berliozfeier*, wäre in Hamburg unbemerkt vorübergegangen, wenn nicht Arthur Nikisch mit den Berliner Philharmonikern auf dem kalten Altar ein schönes Brandopfer entflammt hätte: der geniale Dirigent führte die Symphonie phantastique bewunderungswürdig auf, mit größter Vollendung nach Außen und ganz als Kunst von Innen und er erfreute überdieß seine große und begeisterte Gemeinde mit einer klangschönen und stimmungsvollen Wiedergabe der Liszt'schen »Préludes«. Die Novitäten-Ausbeute der letzten Wochen war im Übrigen gering. Das einzige in dieser Beziehung in Betracht kommende Werk, Eduard Elgar's »Cockaigne«, hob Max Fiedler aus der Taufe. Elgar's Konzertouvertüre schildert »Londoner Leben«, nicht ganz so überzeugend, daß wir nicht auch an ein anderes großes Menschenzentrum denken könnten. Denn Straßentrubel, Militärmusik, Orgelklänge aus irgend einer Kirche kennt in dieser Mischung doch wohl jede europäische Großstadt. Und daß sich diesem Material gegenüber der Komponist der Ouvertürenform bedient, die eine Reprise der Themen — also hier des Straßenlärms, des Militärmarsches, der Kirchenmusik — bedingt, trägt nicht dazu bei, den realistischen Charakter dieses Werkes, die Treue der Wirklichkeit gegenüber, auf die es doch abgesehen sein muß, wenn ein Stück einen so eng begrenzten und zwingenden Titel führt, zu steigern. Aber — dessen ungeachtet interessiert die Musik Elgar's doch in stärkerem Maße, nicht nur durch ihre Frische und ihr frohes Zugreifen, durch ihre ausgezeichnete Instrumentation, sondern vor allem durch ihren echt künstlerischen Zug; sie ist Kunst, ohne verkünstelt zu sein; aufgebaut mit glänzender Technik, ohne zur frostigen Tüchtigkeit der blanken Konstruktionsarbeit herabzusinken. Max Fiedler sicherte dem Werk eine technisch vorzügliche, geistig belebte und schwungvolle Aufführung und somit einen lebhaften Erfolg. Die Philharmonische Gesellschaft führte als späte Novität die große Messe in C-moll für Soli, Chor und Orchester von Mozart auf, jenes Werk, das der verdienstvolle Alois Schmitt »nach Mozart'schen Vorlagen« ergänzt und herausgegeben hat. Die Messe ist nicht in allen ihren Sätzen gleichwertig. Wir finden da manches Konventionelle, Schnörkel des Zeitgeschmackes, Formeln des gewöhnlichen musikalischen

Kirchenlateins und mancherlei kleine Kantoren-Münze. Aber diesen Stellen steht eine erdrückende Übermacht des Genialen und wahrhaft Großen gegenüber, Partien voll Erhabenheit und lieblichster Anmut, so daß man in einiger Entfernung an dem kühnen Bau dieser Messe nur noch ihre Herrlichkeit und Pracht, nicht aber die kleinen Mauerschäden sieht. Es sind namentlich die schweren, düster gestimmten von den Chorsätzen, so der grandiose Doppelchor »Qui tollis« und das Crucifixus, das in finsteren Geheimnissen verlöscht, Sätze, von denen eine ungeheure Gefühlswirkung ausgeht. Die Aufführung war ein Triumph für den Dirigenten Herrn Professor Barth, ein Ruhmestag für die Philharmonie. Um die Solistenkonzerte der letzten Wochen war es schwach bestellt. Der kleine Geiger Franz von Vescey ist Schuld daran: er hatte noch 2 Konzerte — nach den Dreien, die er schon gegeben! — angekündigt. Das genügte: Die Hamburger stürzten mit erstaunlicher Begeisterung in diese Vescey-Konzerte; ihr Interesse absorbiert der Wunderknabe so vollständig, daß für alle Anderen kaum etwas übrig blieb. Das mußte leider auch der hochbegabte Geiger Bronislaw Hubermann erfahren, der mit dem Pianisten R. Singer vor leerem Saal konzertierte, nachdem er wenige Tage vorher in einem Nikisch-Konzert einen großen Erfolg errungen. Er spielte in seinem eigenen Konzert unter Anderem die Kreutzersonate mit süßem Ton und sensitivem Stil, der nur leider der Beethoven'schen Melodie nicht ganz gerecht wurde. Hubermann übertreibt die Gefühlswerte, er seufzt und schluchzt auf seiner Geige zu viel und zu oft. Einen großen Erfolg — Ausnahme von der Regel! — errang mit eigenem Konzert die Pianistin Maria Avani, eine Scarlattispielerin von außerordentlichem Esprit, eine Künstlerin von hoher Anmut und großem Können, poetischem Anschlag und italienischem Temperament. Auch aus dem Kammermusiksaal ist Erfreuliches zu melden: das Kopecky-Quartett spielte ein sehr schönes, fein empfundenes und musikalisch reiches Streich-Quartett von Josef B. Foerster, einem der feinsinnigsten Musiker unserer Zeit, der bisher seinem Wert entsprechend leider noch nicht gewürdigt und bekannt ist, und der segensvoll wirkende Kammermusikverein gab Herrn Professor R. Barth Gelegenheit, sein exzellentes Violinspiel zu entfalten in der G-dur-Sonate op. 78 von Brahms. Hier, namentlich aber in der großen Liszt'schen H-moll-Sonate glänzte auch Frau Frieda Kwast-Hodapp als geist- und temperamentvolle Pianistin. F. Pf.

Karlsruhe. Im zweiten und dritten Konzert des Hoftheater-Orchesters erschienen als Solisten Clotilde Kleeberg, deren feinsinniges Spiel besonders Chopin zugute kam, und der kraftvolle Geiger Ondricek, dessen großer Ton und männliche Vortragsweise wie immer anzog. In der schwierigen Aufgabe, Meister Mottl zu vertreten, bewährte sich Hofkapellmeister Lorenz sehr mit Ehren. Während wir mit seiner Darbietung der 8. Symphonie von Beethoven nicht ganz einverstanden waren, brachte er den poetisch empfundenen und farbenglänzenden »Zarathustra« von Strauß mit bewunderungswürdiger Klarheit und prächtigem Schwung heraus, auch Vincent d'Indy's »Zauberwald« wurde ganz stimmungsvoll vorgeführt; insbesondere aber war ein Ehrentag die Aufführung von »Fausts Verdammung« zur Berliozfeier. Hier drängten sich die Erinnerungen an den begeisterten und erfolgreichen Vorkämpfer für Berlioz, der bekanntlich hier die erste vollständige Aufführung der »Trojaner« zustande brachte und jederzeit feurig für den französischen Romantiker eintrat, besonders auf. Und wenn jetzt auch noch nicht alles mit derselben Überlegenheit gegeben wurde, so war doch die ganze Aufführung, zumal der Chor nur für diesen Zweck aufgeboten war, höchst anerkennungswert, was das Orchester betrifft, sogar ganz vorzüglich. Wie sehr übrigens Berlioz ein Mann der »Zukunft« war, sieht man daraus, daß jetzt, am 100jährigen Geburtstage — wie viele unserer jetzigen Größen werden in derselben Zeit sich noch eifriger Pflege erfreuen dürfen? — ein viel tieferes und allgemeineres Eindringen in seine geniale Eigenart sich kundgibt, als er selbst es je erlebt hat; ja wie viel mehr entspricht seine Musik heute unserem Empfinden als selbst noch vor 20 Jahren? Freilich ist der Faust wenig in Goethe'schem Geiste gehalten, der Franzose hat trotz der Verehrung für Goethe etwas ganz anderes daraus gemacht; auch überwiegt eben der Symphoniker und große Maler mit den glühendsten Orchesterfarben; was er aber darin gibt, ist vielfach von hinreißender Schönheit und packender Gewalt. Ein un-

glücklicher Einfall war es übrigens, für das Pandämonium den Saal zu verdunkeln. Mottl hatte schon früher bei einzelnen Stellen der Matthäuspassion und des Berliozschen Requiems den Kunstgriff angewendet, und nun ist durch Wolfrum's Versuche die Aufmerksamkeit von neuem auf dies Mittel gerichtet; aber einmal hat die Verdunkelung des Saales gar keinen Sinn, wenn das Podium mit den zahlreichen Mitwirkenden den Augen sich hell erleuchtet darbietet; aber auch wenn die Vorrichtungen vorhanden sind, wie im Heidelberger Konzerthaus, halten wir das Operieren mit Lichteffekten im Konzert für eine Vermischung der Kunstgattungen; macht man damit den Beginn, so drängt alles weiter nach szenischen Mitteln; man führe doch, was sich sehr wohl denken läßt, die ganze Verdammung Faust's szenisch auf; freilich wird man dabei kaum die gewaltigen Chormassen, die Berlioz' Werk doch gebieterisch verlangt, entfalten können. — Zur allgemeinen Freude wird das Werk wiederholt werden. — Eine höchst interessante Bekanntschaft machten wir in dem zweiten Extrakünstlerkonzert der Direktion Hans Schmidt. Camille Saint-Saëns kam mit einem Straßburger Orchester und trat als Dirigent, Klavier- und Orgelspieler in eigenen Werken auf, während er die Leitung der Leonoren-Ouvertüre und des »Tasso« dem Kapellmeister Lohse von Straßburg überließ. Saint-Saëns zeigte sich für seine 68 Jahre in erstaunlicher Frische, mit französischer Lebhaftigkeit bei seinem Spiel, weniger anfeuernd als Dirigent. Von den vorgetragenen Werken waren entschieden die Stücke für Orgel die feinsinnigsten und wirksamsten; man merkt dem Komponisten wohl an, daß er ursprünglich in erster Linie sich diesem Instrument gewidmet hat. Ein neues Werk, das sein Aufenthalt jenseits des Mittelmeeres zeitigte, »Afrika«, Phantasie für Klavier und Orchester, bringt doch gar zu wenig Charakteristisches; die wiedergegebenen Eindrücke könnten den verschiedensten Ländern entstammen; von einem Vergleich mit dem schönen C-moll-Konzert oder anderen Werken früherer Zeit sieht man besser ab. Alles in allem ein interessanter Abend, aber keine überwältigenden künstlerischen Eindrücke. — Dieselbe Konzertdirektion brachte noch zwei Gäste ersten Ranges: Raoul Pugno, der durch die ganze Art seines Vortrages alles hinriß, und Jan Kubelik, von dem die unangenehm auftretende Reklame wirklich nicht zu viel behauptet hatte. Was er technisch, z. B. in mehrstimmigem Spiel, in Oktavengängen von unten auf in raschem Tempo usw. usw. leistet, grenzt wirklich ans Unglaubliche: auch der Ton ist groß und schön. Freilich ein »Ave Maria« von Schubert-Wilhelmj spielte Wilhelmj selbst mit anderem Ton und anderer Größe; darin bleibt dem ja noch jungen Manne, wenn er nicht gar zu einseitig auf das rein Virtuosenhafte sich verlegen will, noch eine lohnende Aufgabe. — Ein Ereignis für die Verehrer Hugo Wolf's war die Wiedergabe des nachgelassenen Quartetts durch das »Süddeutsche Streichquartett« (Freiburg in Br.). Eigenartig und merkwürdig, wie alles von Wolf, spricht das Werk doch durch eine manchmal etwas spröde, versonnene Art und den düsteren Grundcharakter schwer an: am unmittelbarsten wirkt der dritte Satz. Ein Quintett von Sinding, das folgte, ist nicht von derselben Tiefe, aber wirksam. — Einen großen Erfolg hatte eine erst 18jährige Schülerin des hiesigen Konservatoriums (Direktor Prof. Ordenstein), Frl. Paula Stebel, die in einem, künstlerisch große Anfordernngen stellenden Programm, das unter anderem die Händelvariationen von Brahms enthielt, eine erstaunliche Reife der Künstlerschaft bewies, die zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. — Von Gesangeskünstlern entzückte Bertram durch seine wunderbaren Mittel; er ist zur Zeit sicher der erste Bariton; welche Fülle und doch Weichheit, welch unerschöpflicher Atem. Natürlich ließ er seine Vorzüge in erster Linie Wagner zugute kommen, aus dessen Partituren auch Alex. Dillmann mit großer Geschicklichkeit, aber in etwas ermüdender Weise große Partien in möglichst orchestraler Weise wiedergab. In Löwe's »Prinz Eugen« und Schumann's »Grenadieren« störten einige wenig geschmackvolle Willkürlichkeiten des Sängers. — Feinfühlig, wenn auch etwas einseitig auf das weich-lyrische gerichtet, trat der Bariton Hans Schröder uns entgegen, von dem Ehepaar Kwast aus Frankfurt vortrefflich unterstützt; und endlich führte in den letzten Tagen Herr Fritz Haas vom hiesigen Konservatorium ein Programm vornehmster Art (u. a. Brahms' »Verrat«, Wolf's Prometheus«, zwei Lieder von Hausegger) in hochkünstlerischer Weise durch.

Von den Darbietungen unserer Hofoper wurden zwei sehr alte »Novitäten«, das

heißt Novitäten für hier, sehr freundlich aufgenommen. »Hoffmann's Erzählungen« von Offenbach zeigen den bekannten Operettenkomponisten von einer neuen Seite. Wohl fühlt er sich auch hier am wohlsten, wo er der ihm vertrauten, leichtgeschürzten Muse dienen kann; wie quellen in den Spalanziniszenen die prickelnden Tanzrhythmen — aber auch in den ernsten Partien, ja selbst in der Darstellung des Dämonischen versagt er nicht; freilich, die volle Tiefe der Situationen, in denen man trotz aller Verkürzung und Entstellung doch noch die geistvolle, packende Art des Phantasie-Hoffmann durchfühlt, kann er nicht erschöpfen. — Allen Respekt dem künstlerischen Ernst und der Schaffenskraft und -freudigkeit des über 70jährigen Verdi flößte den Hörern der hier noch nicht gegebene Othello ein. Gewiß zeigt das Werk nicht mehr die Fülle blühender Melodien, wie noch die Aïda; aber mit welcher Gewissenhaftigkeit sucht er den dramatischen Gehalt zu erfassen und wiederzugeben, und wie hoch steht er dabei noch über allem, was seither von dramatischen Werken erschienen ist. Wir persönlich würden nur wünschen, daß er einen weniger quälenden Stoff gewählt hätte. Um die Aufführung machte sich besonders Herr Rémond, der für Bayreuth als Parsifal gewonnen ist, durch kraftvoll-leidenschaftliche Darstellung, besonders auch im Spiel, und Fräulein Robinson durch eine rührende Verkörperung der Desdemona verdient. Fast wie eine Neuaufführung wirkte nach langer Pause die »Verkaufte Braut«. Diese kerngesunde, frischströmende Musik anzuhören, ist in unserer Zeit so vielen erfolglosen Ringens auch begabter Komponisten eine wahre Herzenserquickung.

C. G.

Kopenhagen. Die Königliche Oper, die nach der langen Herold-Periode nur eine Wiederaufnahme von Thomas' Mignon brachte, hat sich in den letzten Tagen endlich zu einer Reprise von künstlerischer Bedeutung, der Walküre erhoben. Möchte dies ein Zeichen sein, daß die Oper jetzt endlich in einen wertvolleren Arbeitskreis tritt; Siegfried ist schon von der vorigen Saison her auf dem Repertoire und eine Einstudierung der Götterdämmerung wenigstens versprochen.

Die Konzerte waren fast zahlreicher als unser nicht allzu großes Konzertpublikum aufnahmefähig ist; erst jetzt dicht vor Weihnachten fängt die Flut an, etwas zu ebben. — Hier eine kursorische Übersicht. A. Vereinskonzerte: Cäcilien-Verein (Fr. Rung) Bach's Johannes-Passion in guter, vielleicht ein bißchen trockener Aufführung, großer Erfolg und nach dem Vereinskonzert öffentliche Aufführung zu kleinen Preisen bei vollem Hause. — Dänischer Konzertverein: eine neue Symphonie vom jungen Königlichen Kapellmusiker Rudolf Nielsen, eine Arbeit, die wohl Talent und Studien zeigte, aber in ihrer etwas gespreizten Art weniger anmutete und für ihren im ganzen schülerhaften Charakter nicht eine stundenlange Aufmerksamkeit beanspruchen konnte. Neu war auch eine Chor-Symphonie von Asger Hamerik, der hier in wohlklingender und mit chorverständiger vertrauter Art einen leider ziemlich flachen Text gearbeitet hatte. — B. Einheimische konzertierende Virtuosen und Instrumentisten: Julius Thornberg, ein Geiger mit nicht gewöhnlichen Anlagen, Paulus Bache, Cellist, Rogar Henrichsen und Kihl, Pianisten. — C. Ausländische Konzertgeber: Böhmisches Streichquartett, Leonard Borwick und Ida Ekmann (finnische Sängerin) und Scholander (der schwedische diseur von Couplets usw.). —

In meinem letzten Bericht steht etwas von einem Aufmerksamkeit erregenden Hodeholmarch von Willy Burmester. Der berühmte Geiger ist mir bisher nicht als Marschkomponist vorgekommen; in der Wirklichkeit wollte ich nur von seiner hier wie überall referierten Stockholmer Rede von dem Podium her gegen den Kritiker und Komponisten Peterson Beyer sprechen. W. B.

München. Unsere neuerdings sehr rührige Hofoper brachte als Novität im reizenden Rokoko-Residenztheater E. Wolf-Ferrari's komische Oper »Die neugierigen Frauen« (Le dame curiose) zur Uraufführung. Das liebenswürdige Werk, das entsprechend dem intimen Rahmen des Hauses für kleines Orchester gesetzt ist und mit Glück die typischen Gestalten der »Commedie dell' Arte« (Pantalone, Arlechino, Colombine) wieder einführt, hatte trotz mancher Mängel und Schwächen, die der Komponist nach der Erstaufführung durch starke Streichungen zu beheben suchte, einen

schönen Erfolg. Die Musik ist namentlich im zweiten Akt sehr leichtflüssig und witzig, während die recht harmlose Handlung etwas zu breit angelegt ist. Die Inszenierung des Werkes übertraf alles bisher Gewohnte. Zur Berliozfeier brachte man den »Benvenuto Cellini«, der seit 14 Jahren hier verschollen war, in einer guten Neueinstudierung, während die musikalische Akademie gemeinsam mit dem Porgesverein das Requiem unter Direktion des neugeadelten Prof. Erdmannsdörfer zu Gehör brachte; Weingartner hatte mit dem Harold und der Phantastique schon eine Art Vorfeier gehalten. Stavenhagen, der seinen ersten modernen Abend unter gleich großem Beifall auf vielseitigen Wunsch wiederholte, widmete seinen zweiten Abend ausschließlich den Jungmünchnern: Boehe, Pringsheim und Jos. Schmid waren mit reinen Orchesterwerken, Bischof, Istel, Schilling-Ziemßen und v. Schirach mit Orchestergesängen vertreten. Als bedeutsamstes Werk erschien mir Boehe's »Klage der Nausikaa«, der dritte Teil aus »Odysseus Fahrten«, deren erste Episode ja in Basel diesen Sommer den jungen hochbegabten Komponisten rasch bekannt machte. Pringsheim's symphonisches Tongemälde »das Meer« bekundet zwar großes Instrumentationstalent, ist aber in der Erfindung noch völlig von Wagner abhängig. Schmid's Ouvertüre zu der lyrischkomischen Oper »Die Schildbürger« bietet geschickt gemachte, aber nicht sonderlich bedeutende Musik. Die Orchestergesänge »Glaube mir« und »Lethe« von Schirach, »Bewegte See« und »Der Schlaf« von Bischof, alle vier für Bariton; »Elysium« von Istel und »Ewiges Licht« von Schilling-Ziemßen, beide für Tenor, sowie ein Zwiegesang »Weißt du noch« für Sopran und Bariton von Istel fanden beifällige Aufnahme; mehr darüber zu berichten ist dem Referenten als Beteiligten unmöglich.

Von den großen Konzerten ist vor allem noch eine Aufführung der »Seligkeiten« von César Franck, vom Lehrergesangverein veranstaltet, hervorzuheben, die das selten gehörte eigenartige Werk gut zur Geltung brachte.

Der um die Pflege älterer Chorliteratur hochverdiente Chorschulverein interessierte in seinem letzten Konzert namentlich durch geistliche Lieder von Stobäus (1580—1646), die Motette »Selig sind die Toten« von Schütz und die gewaltige achtstimmige Motette »Komm Jesu« von J. S. Bach. José Lassalle machte uns in seinen beiden Orchesterkonzerten mit der liebenswürdigen zweiten Bruckner-Symphonie, einem klangvollen Morceau symphonique aus »Redemption« von C. Franck, einem recht unbedeutenden Vorspiel zur Oper »die Meeresbraut« von Jan Blockx, sowie dem tollen, aber stimmungsvollen »Nachmittag eines Fauns« von Debussy bekannt. Lamond und Reisenauer entzückten wieder durch den eminenten Vortrag letzter Beethovensonaten. Das Höslquartett spielte erstmalig Weingartner's neues Streichquartett op. 34, das so wenig wie seine Vorgänger als unmittelbar empfundene Musik anspricht. Aus der Fülle der Liederabende möchte ich nur Therese Behr's Konzert hervorheben, die namentlich mit dem durchgeistigten Vortrag der Cornelius'schen Brautlieder hinriß. E. I.

Paris. Depuis la première de l'Etranger, de M. Vincent d'Indy, suivi de l'Enlèvement au sérail, de Mozart, l'Opéra n'a donné ni annoncé aucune nouveauté.

L'Opéra-Comique a repris le Roi d'Ys, la belle œuvre d'Edouard Lalo, que son importance désigne cependant depuis longtemps pour notre première scène lyrique. De M. Xavier Leroux, la Reine Fiammette a été jouée pour la première fois, le 23 décembre; le livret a été tiré par M. Catulle Mendès d'une de ses pièces, jouée à l'Odéon, qui porte le même titre. L'œuvre nouvelle du compositeur d'Astarté, qui ne fit naguère que de rares apparitions à l'Opéra, a été bien accueillie et semble devoir fournir une brillante carrière.

La Gaîté a terminé sa première saison lyrique par la première de Messaline, opéra de M. Isidore de Lara, bien connu dans les stations thermales ou hivernales, Monte-Carlo, Vichy, Aix-les-Bains. Cette destination de Messaline, comme celle des autres œuvres du même compositeur, permet presque seule d'en préjuger la valeur... Avec Messaline se termine la courte et peu intéressante série inaugurale des représentations lyriques du théâtre de la Gaîté: Hérodiade, la Juive, la Flamenca, Messaline; tel est le bilan de ces quatre mois. MM. Isola promettent pour l'an prochain, paraît-il, un programme plus artistique.

Les dernières séances de la Société des Concerts du Conservatoire comportaient

un choix d'œuvres des plus diverses: des chœurs du XVI[e] siècle, sans accompagnement (de Nanini, Jannequin, Costeley), la Symphonie héroïque (Beethoven), l'Ecossaise (Mendelssohn), le concerto en mi b pour piano (Mozart), joué par M. Philipp, l'ouverture du Hollandais volant (Wagner), celui de Saint-Saëns, pour violoncelle, A la musique, chœur pour voix de femmes (Chabrier), l'Arlésienne (Bizet), le Psaume 90 (César Franck) et la jolie mélodie de Duparc, Lénore. Deux auditions des Saisons (Haydn) ont eu lieu les 25 janvier et 1[er] février.

Aux Concerts-Colonne, le Cycle-Berlioz s'est continué par des auditions de l'Enfance du Christ, de Roméo et Juliette et du Requiem. Ces deux dernières œuvres n'avaient pas été entendues intégralement depuis sept ou huit ans; et elles ont reçu un accueil beaucoup plus enthousiaste que l'Enfance du Christ, dont la seconde partie seule (la Fuite en Egypte) a enthousiasmé, comme toujours, le public du Châtelet. La deuxième audition de Roméo et Juliette était conduite par M. Pierné, en l'absence de M. Colonne, alors en Ecosse; le jeune kapellmeister s'y est montré réellement supérieur.

Aux Concerts-Lamoureux, M. Chevillard fait toujours une large place à Beethoven, Wagner et Schumann, sans oublier Berlioz, et en rélévant à ses auditeurs l'Orphée de Liszt, la symphonie de si mineur de Borodine. ainsi que les Variations pour piano (M. Armand Ferté) et orchestre, sur un mode éolien, œuvre des plus intéressantes qu'un jeune compositeur, M. Rhené Baton, faisait applaudir l'an dernier à la Société Nationale. C'est également au Nouveau-Théâtre que M. Hubermann s'est fait entendre dans la Symphonie espagnole de Lalo.

M. Bronislaw Hubermann, secondé par le pianiste hongrois Charles Singer, a donné, salle Erard, deux récitals au cours desquels il a exécuté la Kreutzer-Sonate, la Chaconne de Bach, des variations sur Carmen, etc. M. Hubermann, jeune encore, a conquis le public, par son brio et sa facilité extraordinaires; on pourrait cependant lui reprocher cette facilité même qui s'exerce peut-être trop aux dépens de la compréhension intime des œuvres interprétées.

Parmi les concerts particuliers, déjà nombreux, il faut encore citer ceux de MM. Edouard Risler, V. Staub (avec l'orchestre Chevillard), de M. et M[me] Casadesus (alto, viole d'amour et violon), accompagnés par le jeune pianiste Alfred Casella et le contrebassiste virtuose Edouard Nanny, l'émule des Bottesini et des Dragonetti.

M. Eugène de Solenière continue ses conférences à la salle Lemoine, et à l'Ecole des Hautes-Etudes sociales, M. Romain Rolland parle sur Gluck.

Au premier concert de la Société nationale, le pianiste Riccardo Viñes a fait applaudir de nouvelles pièces de M. Ch. Debussy, Estampes, qu'accompagnaient sur le programme un Quatuor de César Franck et de médiocres mélodies de M. Guy Ropartz, le kapellmeister de Nancy.

Une nouvelle société de concerts, naguère à la salle Humbert de Romans, aujourd'hui au Théâtre Victor Hugo tient ses séances comme celles de MM. Colonne et Chevillard, le dimanche après-midi, et ne tardera pas, semble-t-il à acquérir une popularité égale à la leur. Les programmes ont été par malheur, un peu trop éclectiques et fragmentaires, jusqu'ici. M. P. Carolus-Duran, le fils du peintre célèbre, y dirige avec habilité. Des virtuoses comme MM. Houfflack et Diémer s'y sont fait récemment applaudir. En outre, le théâtre de l'Ambigu donne, le mercredi, des matinées musicales consacrées à la musique de chambre, sous la direction de M. Danbé.

On sait que la Ville de Paris distribue, tous les trois ans, un prix destiné à récompenser une œuvre musicale importante, pour soli, chœurs et orchestre. Le concours de 1903, qui se juge actuellement ne comprend pas moins de trente-une œuvres, anonymes ou non; le jugement sera rendu prochainement.

En province, le théâtre de **Montpellier** a donné la première représentation de Rose de Provence, comédie musicale en quatre actes de M. Palicot sur des paroles de MM. Lecomte et P. A. Lannoy.

A **Lille**, M. Maquet a dirigé un festival-Berlioz.

Au Théâtre des Arts de **Rouen**, a eu lieu la première de Sapho de Massenet;

au cirque de la même ville, M. Chevillard est venu avec son orchestre donner un concert où figuraient des œuvres de Beethoven, Wagner, Berlioz et Saint-Saëns.

A **Lyon,** le Grand-Théâtre n'a encore représenté aucune nouveauté.

A **Marseille,** le répertoire s'est accru de la Messaline de M. de Lara; à **Toulouse,** le Capitole a repris Lohengrin. J.-G. P.

Rom. Im »Politeama Adriano« hat man zwei interessante Ausgrabungen veranstaltet, diesmal nicht archäologischer Art, wie sie in Rom noch immer am meisten lohnen, obgleich sie in den Händen der Regierung liegen, sondern musikalischer Art, wie sie den Patrioten und zuweilen den Verlegern gefallen: man hat Verdi's Ernani und Donizetti's Linda di Chamounix für Augenblicke aus ihrem Todenschlafe zu erwecken gesucht. Die Ursache war natürlich nicht etwa die Verehrung für die beiden »Meister«; Donizetti gilt längst als Klassiker, und der Verdi-Kultus Roms hat sich bisher keineswegs in der Rücksicht auf seine verschollenen Werke, etwa durch Veranstaltung eines Verdi-Zyklus, sondern darin gezeigt, daß der Präsident der Königlichen Musik-Akademie die sonst so viel geschmähten Deutschen um Geld für ein Verdi-Denkmal anbettelte, natürlich mit Erfolg. Wenn man jene beiden »Werke« hervorsuchte, so geschah es aus Rücksicht auf den Baryton Battistini; denn dergleichen Leute. mit ihren starken stimmlichen, aber minimalen geistigen Fähigkeiten, können sich nun einmal zu guter Musik nur ausnahmsweise aufschwingen und sind daher immer wieder auf die alten Reißer angewiesen. Übrigens enthält der Ernani, wie fast jede Verdi'sche Oper, immerhin eine beachtenswerte Nummer, und die Linda ist, im Gegensatze zu Lucrezia, Lucia usw. wenigstens nicht beleidigend, daher ja auch verschollen; was aber den Besuch ihrer Aufführung wirklich lohnend machte, war die Darstellerin der Titelrolle, Frau Barrientos, welche die bessere Seite der italienischen Operntradition, die wunderbare Gesangskunst, in vollendeter Weise verkörpert. Da handelt es sich nicht blos um schwindelnde Höhe, um technische Bravourstücke, Vollkommenheit des Ansatzes und haarscharfe Reinheit; da ist jeder Ton von solch überwältigender Klangschönheit und zugleich dermaßen durchgeistigt, daß die Seele sich willig diesem Zauber gefangen gibt und alle musikdramatischen Prinzipienreitereien zu nichte werden. Könnte sich doch eine solche Künstlerin zur Donna Anna oder zur Königin der Nacht entschließen! — Sonst ist von römischem Musikleben noch nichts zu melden; selbst die brave Banda comunale begnügt sich mit recht mäßigen Programmen, soweit sie diese überhaupt selbst bestimmen kann und nicht vom Studentenpöbel vergewaltigt wird. Um so tröstlicher ist die Aussicht auf die nächste Zukunft: soeben (Anfang Dezember wird der Spielplan des Costanzitheaters veröffentlicht. der den Römern wie gewöhnlich für den ganzen Winter ein halbes Dutzend Opern verspricht, darunter die Afrikanerin, den Maskenball, Tosca, aber auch zwei Novitäten, nämlich Puccini's Madame Butterfly und, zur Eröffnung in der Weihnachtswoche, Tristan und Isolde. F. S.

Wien. Der neu gegründete »Wiener Ansorge-Verein« will kein Kampfverein sein. Er will neben Mozart auch Wagner, neben Brahms auch Bruckner, neben Schubert — Konrad Ansorge gerecht werden. Zugleich will er aber in das in traditionsversteinerter Klassikeranbetung müde dahinfließende Wiener Musikleben moderne Impulse tragen. Mich dünkt dieses Programm, wie es Herr Wilhelm von Wymetal in dem Eröffnungsabend entwickelte, so freudig seine Tendenz zu begrüßen ist, doch nicht kernig genug. Eine »Gesellschaft zur Förderung moderner Tonkunst« — das ist es, was Wien fehlt, damit in Konzertsaal und Oper die Werke jungösterreichischer und jungdeutscher Komponisten zur Aufführung gelangen, statt daß die slavischen und romanischen Elemente das hiesige Musikleben mehr und mehr durchsickern! Aber einseitiges Eingeschworensein auf Konrad Ansorge, diesen schwerst zugänglichen, sensitivst persönlichen musikalischen Ichpoeten — das ist kein fruchtbringendes Prinzip, in einer so reaktionär veranlagten Stadt, wie Wien, Sinn für die musikalische Moderne zu erwecken. Der Beifall, den die einseitig auf den schweren Grüblerton gestimmten Gesänge Ansorge's beim Wiener Publikum fanden, klang denn auch wenig ehrlich. Konrad Ansorge selbst steht der Gründung des Vereins, wie Herr von Wymetal in seiner Begrüßungsrede eigens hervorhob, ferne. Warum bleibt er aber auch als Solist ferne und warum sagt er seine Mitwirkung in berüchtigter

»letzter Stunde« stets ab? — — Hoffen und harren wir auf die Entwicklung des Vereins! Jedenfalls verdient schon allein der Mut, in Wien einen modernen Kunstverein zu gründen, Anerkennung. Wie wenig für die neudeutsche Musikpflege hier geschieht, bewies die Wiener Berlioz-Feier. Die Gesellschaft der Musikfreunde führte »Faust's Verdammung« (mit Marcella Preghi und R. Gmür als Margarethe und Mephisto und dem wenig gut disponierten Dr. R. Walter (München) in der Faust-Partie) unter Ferd. Loewe's allzu gestrenger Leitung recht mäßig auf. Schuch hatte auf das Programm des von ihm dirigierten III. Philharmonischen Konzertes die Ouvertüre »Carneval romain« gesetzt, im Opernhause aber fand am gleichen Abend die Première von Puccini's »Bohème« statt, an dem den Musikvereinssaal die dämonischen Klänge der »Damnation« durchbrausten! — — Difficile est, satyram non scribere!! — — Immerhin müssen die ernsten Musikfreunde noch froh sein, daß Ferdinand Loewe wenigstens hier und da versucht, Modernes aufzuführen. So hob er im ersten ordentlichen Gesellschaftskonzert ein wundervolles Chorwerk aus dem Nachlasse Hugo Wolf's, des stets verkannten, aus der Taufe, »Christnacht«. Über den wallenden, breit dahinströmenden Orchester-Vor- und Zwischenspielen scheint der Stern Bethlehems zu glimmern. Es glüht und glitzert in heiliger Inbrunst in den Instrumental-, wie in den Vokalpartien des oratorienartig aufgebauten, mit Chören und Soli abwechselnden ergreifenden Werkes. Hinderlich werden der Verbreitung dieser wie leider so mancher anderen Wolf'schen Komposition die stellenweise immensen Anforderungen an die rein musikalischen und gesanglichen Fähigkeiten der Solisten sein; selbst eine so vorzügliche Wolf-Sängerin, wie die Sopranistin Frau Agnes Bricht-Pyllemann hatte große Mühe, ihre dauernd in der höchsten Lage ruhende Partie schlackenlos rein zu singen. Außerdem wurden von Hugo Wolf noch das leicht zugängliche »Elfenlied« und der »Feuerreiter« gesungen und zwar relativ gut. Vorher spielte der Konzertmeister M. Lewinger (Dresden) Beethoven's Violinkonzert mit warmer Empfindung, aber mit einer hier und da die Kadenzen allzu breit nehmenden, verschwommenen Technik. Das Programm des von Schuch geleiteten III. Philharmonischen Konzertes enthielt als Novität das »Symphonische Zwischenspiel« aus einer unvollendeten romantischen Oper von Franz Schmidt. Der Komponist, als Solocellist Mitglied des Hofopernorchesters, hat in einer preisgekrönten Symphonie sein urwüchsiges Musikertum bereits bekundet. Inhaltlich steht dieses »Zwischenspiel« nicht ganz auf gleicher Höhe, wohl aber in der raffinierten Verwendung der orchestralen Mittel. Im II. Konzert der Philharmoniker machte uns Herr W. J. Safonoff mit einigen Proben aus der symphonischen Literatur des modernen Rußland bekannt. Musikalisch am höchsten werte ich Glazounow's 6. Symphonie, während ich in Rimsky-Korsakow's »Scheherazade-Suite« nur blendende Theatermusik erblicken kann. — Der »Saal Ehrbar«, dessen ernstfeierliche Ausstattung seinem Namen bisher keine Schande machte, mußte sich nun die Renovierung »in mit allem Komfort ausgestattetem modernstem Stile«, Beethoven's Kreutzer-Sonate aber gar die Wiedergabe auf einem — — Rokoko-Prunkflügel gefallen lassen! — — Das Prill-Quartett spielte an diesem Abend unter anderem ein neues anspruchslos schulgerechtes Streichquartett von Konrad Heubner. Weder mit den »Böhmen«, noch mit dem Joachim-Quartett, noch auch mit dem einheimischen Rosé-Quartett kann sich das Prill-Quartett an innerer Beseelung messen. Unter den Solisten-Konzerten erscheinen mir Willy Burmester's sehr beifällig begrüßtes erstes Auftreten in Wien, des kleinen Franz von Vescey Triumph, sowie Eugen d'Albert's Beethoven-Schubert-Abend am bemerkenswertesten. A. N.

Notizen.

Berlin. Es scheint nunmehr festzustehen, daß Berlin ein *neues Opernhaus* erhält. Vom Landtag sollen für die nötigen Vorarbeiten 50000 Mark gefordert werden.

Bournemouth. — The "*Symphony Concerts*" (cond. Dan Godfrey) have published their repertoire-record of 8 years and 500 concerts; first concert 14 October 1895, five-hundredth concert 14 December 1903. — The orchestra of the Crystal Palace Company at Sydenham, 6 miles from London, was started as such (and without taking into account the "military" band out of which it grew) in September 1855, and was the first "permanent" orchestra ever entertained in England. By "permanence" is meant an orchestra retained and paid by the year, playing whenever required, and practically playing every working day, — rain or shine, business small or large. The practical distinction between this and an orchestra which, however permanent in tenure for the individual players, only plays when called up at intervals, is clear. In the former case the need of consulting public opinion is, if present, still at its minimum as compared with the other case. The conductor has the maximum of scope for trying new music and enlarging repertoire. The Crystal Palace orchestra gave its special "Saturday Concerts" (about 20 per annum), but was in effect playing the best class of orchestral music once, sometimes twice every day all the year. It was quite independent of the "military" band as soon as inaugurated, and had no duties connected therewith. It continued with a monopoly of this situation of "permanent orchestra" (except for the overlap of the Bournemouth case now to be mentioned) for 45 years down to 1900, when it was disbanded, as according to the calculations of the management not sufficiently self-supporting. The suburbs tend to kill central London for night music, but central London kills the suburbs for day or afternoon music. In the balancing of such movements, the Crystal Palace musical audience dwindled and perished. The conductor throughout was August Manns (IV, 583). — The orchestra of the Corporation of Bournemouth (favourite sea-coast resort, though not one of the largest, and in a hitherto quite un-musical corner of southern England, 108 miles from London, began in the summer of 1895. Also as a "permanent" orchestra. Also out of a military band arrangement, but not separating itself therefrom; and in this vital distinction lies the financial security, for the give and play between the two provides an elasticity in making disposals and also in estimating cost or profits. The future of such undertakings in provincial England consists in realizing this, and in avoiding the too ambitious or at least now too inelastic plan of the Crystal Palace. The cadre of the Bournemouth band (orchestra plus "military") is a mixed one, and some men are interchangeable, and some even play string or wind. The Bournemouth orchestra overlapped the Crystal Palace orchestra for 5 years, but since 1900 is the only "permanent" orchestra (as above) in England. Its projector, conductor and manager has been from the first Dan Godfrey, son of late Lieut. Dan Godfrey (II, 88), bandmaster of the Grenadier Guards (died 30 June 1803). This young man represented England as conductor in the International Concert forming part of inauguration of the Berlin Wagner Memorial Statue in October last (V, 68). — The strength of the orchestra, very small for the modern works undertaken, and entailing till lately troublesome makeshifts, began with 33, and now stands at 41; but the conductor has gradually acquired the right of employing extras for the special concerts, and the average for these now stands at 45 (maximum 60). The characteristic of the venture has been great audacity in attacking the whole range of orchestral music, and an encouragement to British composers far beyond that given by any other institution past or present. — The "Symphony Concerts" (II, 88; III, 362, IV, 26) are special bi-weekly afternoon winter concerts, 60 each year, given by the orchestra. Mostly orchestral; a few vocal items. The following Symphony Concert repertoire shows 891 works for 8 years, which makes 110 works a year, or about 2 new works every concert throughout the whole time. The classification is: — Symphonies 133, Overtures 184, Concertos 127, Suites 121, Miscellaneous 276, Vocal 50; total 891. Out of these, 83 were first performances of entirely new works, and 44 were first performances in England of works introduced from the Continent. Out of a total of 215 composers played, 70 or one-third were British. According to the Rosenkranz compilation (III, 492, 490) there are only 89 British orchestral composers altogether who have up to date got into print (about one-seventh of the figures for the whole world). Out of the 114 works of British

composers, 71 were first performances, showing the extent to which the class is indebted to Bournemouth for affording them an opening. The largest number of works by any one composer is Wagner 43; the largest by any British composer is Mackenzie 20. The figures take no account of repetitions, and some works have been repeated 10 or 15 times, the total programme-items being about 4000. Apart from eclecticism, the following composers (indicated by "throughout" in list) have had practically all their orchestral works played, and most of them many times over: — Beethoven, Sterndale Bennett, Berlioz, Brahms, Bruch, Cherubini, Chopin, Dvorák, Elgar, Gade, Edward German, Goldmark, Grieg, Haydn, Liszt, Mackenzie, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Schumannn, Tschaikoffsky, Wagner. The Symphonies of Beethoven, Brahms, Schumann &c. are done in so many series, each complete every season. — Apart from the pre-eminence given by its programme-policy, the "Bournemouth Municipal Orchestra" is also the most noteworthy orchestral institution in England as raising the whole question of state (municipal) interference in such things. It might be argued that the protective system makes the Bournemouth results possible. Or on the other side that they are due to the exceptional vigour alone of a member of a celebrated conductor-family. Or again that it is a happy accident. In any case, this 8-year-old example has not so far been imitated elsewhere; according to the definition given above, there is no other "permanent" orchestra in England, municipal or otherwise. — The figures give the number of separate works of each composer produced; "throughout" as above.

J. J. Abert 1, Hugo Alfvén 1, K. J. Andersen 1, Miriam Arkwright 1, F. Austin 1, J. S. Bach 3, Edgar Bainton 1, Granville Bantock 6, Arthur Barclay 1, Alf. Barley 1, Herbert Bedford 1, Beethoven (throughout), W. H. Bell 2, G. J. Bennett 2, Sterndale Bennett (throughout), Wilhelm Berger 1, Berlioz (throughout), E. Bertini 1, Bizet 7, L. Böelmann 1, A. Borodin 2, Brahms (throughout), Joseph Bridge 2, Max Bruch (throughout), Ignaz Brüll 1, G. R. Burgmein (Ricordi) 1, T. A. Burton 14, A. von Ahn Carse 2, A. E. Chabrier 2, Cherubini (throughout), Chopin (throughout), Frederic Cliffe 1, Julian Clifford 1, Gerard Cobb 3, Frederic Corder 3, P. Cornelius 1, F. H. Cowen 12, W. Creser 1, W. H. Cummings 2, Eugen D'Albert 2, Felicien David 1, Ferdinand David 1, K. Davidoff 1, J. D. Davis 2, L. Délibes 7, K. von Dittersdorf 1, F. Dubois 2, T. Dunhill 1, Dvorák (throughout), Ed. Elgar (throughout), R. Eilenberg 1, A. Enna 1, F. Erkel 1, H. W. Ernst 1, H. Farjeon 2, O. Flörsheim 1, César Franck 1, Southey Frost 1, R. Fuchs 2, Niels Gade (throughout), H. Gadsby 1, N. Gatty 2, Edward German (throughout), G. Giordani 1, F. E. Gladstone 1, A. Glazounoff 10, Glinka 1, Gluck 2, B. Godard 2, Percy Godfrey 4, H. Goetz 1, K. Goldmark (throughout), Otto Goldschmidt 1, E. Goltermann 1, Gounod 11, A. de Greef 1, Grieg (throughout), Grossmann 1, A. Guilmant 1, E. Guiraud 2, Halvorsen 2, A. Hamerik 4, Handel 4, J. Hathaway 2, Cuthbert Hawley 4, Haydn (throughout), Ferdinand Hiller 3, Louis Hillier 3, Ch. Hoby 1, H. Hofmann 7, Josef Holbrooke 5, Gustav Holländer 1, H. Holloway 1, Gustav von Holst 1, J. Horspool 1, Jenö Hubay (Huber) 1, Hummel 1, E. Humperdinck 4, W. Y. Hurlstone 2, Vincent d'Indy 1, J. W. Ivimey 1, J. Joachim 2, F. L. V. de Joncières 1, H. A. Keyser 2, Oliver King 1, F. King-Hall 4, J. Klengel 1, August Klughardt 1, Franz Lachner 1, Vincent Lachner 1, P. Lacome 1, E. Lalo 8, R. Leoncavallo 1, Algernon Lindo 1, Bernard de Lisle 2, Liszt (throughout). Henry Litolff 2, Harvey Löhr 1, Luigini 3, Hamish MacCunn 5, E. A. MacDowell 1, J. B. MacEwen 1, Machts 1. Alexander Mackenzie (throughout), Charles Maclean 7, Jules Massenet 15, Tobias Matthay 1, Mendelssohn (throughout), Meyerbeer 6, T. Michaelis 1, Moritz Moszkowski 6. Mozart (throughout), E. W. Naylor 3, Jean Nicodé 1, Karl Oberthür 2, Norman O'Neill 1, Hubert Parry 7, Paganini 1, Alf. Piatti 1, G. Pierné 1, Jean Pietrapertosa 2, J. E. Pitt 1, A. Ponchielli 1, David Popper 3, Ebenezer Prout 1, Raoul Pugno 1, S. V. Rachmaninoff 1, Oskar Raif 1, J. Raff 10, Rameau 2, Karl Reinecke 11, K. G. Reissiger 1, L. E. E. Reyer 1, J. Rheinberger 1, J. Rietz 1, Rimsky-Korsakoff 1, Landon Ronald 4, Craigie Ross 1, Rossini 1, A. Rubinstein 1, Six Russian joint composers 1. Saint Säens 23, P. Scharwenka 1, Franz Schubert (throughout), K. Schultz-Schwerin 1, Schumann (throughout), E. Schütt 1, Cyril Scott 2, A. F. Servais 1, Christian Sinding 3, Edgar B. Slinn 5, Henry Smart 1, F. Smetana 4, Arthur Somervell 1, W. H. Speer 5, Spohr 7, A. Stadtfeld 1, C. Villiers Stanford 9, Reginald Steggall 2, Richard Strauss 3, Josef Suk 1, Arthur Sullivan 5, Wallace Sutcliffe 2, Johann Svendsen 8, Edith Swepstone 6, J. de Swert 1, W. Taubert 1, S. Coleridge Taylor 11, Ambroise Thomas 7, A. Goring Thomas 1, François Thomé 1, P. Tschaikoffsky (throughout) J. L. Tulou 1, Ralph Vaughan-Williams 2, Verdi 1, H. Vieuxtemps 2, R. Volkmann 3,

Wagner (throughout), William Wallace 4, R. H. Walthew 1, Weber 9, C. Widor 3, H. Wieniawski 1, F. W. Wieprecht 1, A. N. Wight 1, A. Wilhelmj 1, N. von Wilm 1, A. H. Wood 2, F. Woyrsch 1, Dalhousie Young 2, A. Zarzycki 1, Zolotareff 2. R. A. M.

Dublin. — The following is believed to be the true story of the very ancient *O'Brien Irish Harp*, which now lies in the Museum of Trinity College, Dublin, and of which there is a cast in the South Kensington Museum, London (IV, 580). This venerable and unique relic was undoubtedly returned to Ireland by Henry VIII in 1543, it is probably (for it bears the arms of the O' Briens) the same harp which was sent over to Scotland by the O' Brien ruler of N. Munster in 1221 as the price of the return of a celebrated minstrel, and that it originally belonged to his immediate ancestor Brian Boroo himself two centuries before (as the legend says) is at least a natural part of the story. The whole is a hypothesis for correction and investigation. — Brian Boroo or Brian the taxer, to begin with, began to rule Northern and Eastern Munster (Thomond and Ormond) in 978, his chief seat being Kincora near Killaloe, county Clare, on the Shannon; and later on, from the same centre and till his death at the battle of Clontarf in 1014, he ruled as head-king or "monarch" (ard righ) over practically the whole of Ireland. One Muiredach O' Daly (Ua Dalaigh), of Lissadil, county Sligo, N. Connaught, a famous minstrel, killed in 1216 Finn O' Bradley (Fionn O' Brolchain), bailiff (maor) of the clan-chief Domhnall Mor O' Donnell of Tyrconnell (now county Donegal), who came down to collect rent. Then Muiredach O' Daly fled south. First to Athenry in county Galway, S. Connaught, where he took refuge with the English settler Richard de Burgh (or Burke), ancestor of the present Clanrickarde peers. Then further south to the court of the O' Briens above-named, where now ruled, but only over Thomond or N. Munster (Tuaidh-Muin or Thomond = N. Munster, Jar-Muin or Ormond = E. Munster, Des-Muin or Desmond = S. Munster), the direct descendant in the 6th generation of Brian Boroo, viz. Donnchadh Cairbre O'Brien. Then, aided by that Prince of Thomond, to Limerick. Then to Dublin. All this time the O' Donnell of the far-north Donegal, with the implacability of a Gaelic chieftain who had no more serious fighting on hand, pursued the minstrel wherever he went, in person and with armed forces, harrying the country of his successive wardens, with intent to avenge the death of his rent-collector. The inhabitants of the "Black Pool" on the Liffey declined to let this highly inconvenient refugee remain among them, and he eventually managed in 1217 to escape in a ship to the Southern Hebrides and Scotland. While in Scotland he became the progenitor (see the "Dean of Lismore's Book") of the Mac Vurricks, bards to the Mac Donalds of Clanranald in Moidart on the Inverness coast opposite Rum and Eigg; which clan 500 years later in 1745 first listened to the plausible and self-confident Young Pretender. From living in Northern Scotland (the land of the Pict Alpin) O' Daly was called by his own people "Albanagh". After a few years he established his peace with the O' Donnell, (who had probably forgotten all about him), through the flattery of his poetry, and it became open to him to return to Ireland. Then in 1221 the Prince of Thomond above-said, Donnchaidh Cairbre O' Brien (who died 1243), for the honour of his country, sent his own harp, or the family harp, to the Mac Donalds of Clanranald; as a ransom or present to secure their letting the minstrel go, for harpist-minstrels were valuable in families. Muiredach O' Daly, after causing all these commotions, returned to Ireland in 1222, in exchange for the O' Brien harp. In 1229 the Prince of Thomond, Donnchadh Cairbre O' Brien, sent a north-Irish Ulster bard named Gillabride Mac Conmidhe to Scotland to try to get back for a price the harp likewise; but in this he did not succeed. Sixty years later, in 1296, Edward I (Longshanks, of England won the first Dunbar battle, made the first English conquest of Scotland, and carried back to Westminster Abbey from the Scone Monastery near Perth the ancient crowning-stone or crowning-block of the Scots (26" × 16" × 11") now fixed into and forming part of the chair of Edward the Confessor, in which all kings of England from him till Edward VII have sat to be crowned. He at the same time brought away the Scottish regalia. It is confidently asserted that the O' Brien harp was then, (or if not then at least in 1298 after Falkirk), carried away to Westminster Palace.

How or when or whether the Clanranalds parted with it in the intervening 60 years is not known. On July 1 1543 when Henry VIII gave the title of Earl of Clanricarde to Ulrick Mac William de Burgh of Athenry, descendant of the minstrel's first protector, he made him a present of the harp, which thus reverted to its own country just 300 years after the death of its original O' Brien owner. It passed later to one of the O' Brien Earls of Thomond (created 1543, became extinct 1774), who were connected by marriage with the Clanrickardes. One Dame Huxley bought it from the Thomond house, indifferent or impoverished, for "twenty rams and as many swine of English breed". She gave it to her son-in-law Henry Mac Mahon of Clenagh, county Clare. He gave it about 1756 to Matt Mac Namara, a lawyer of Limerick, and Recorder of the town. In 1760 it was newly strung, and played through the streets of Limerick by the harpist Arthur O' Neill. Mac Namara bequeathed it to Ralph Ouseley of Limerick, to whom it came in 1778. He gave it in 1781 to Col. Conyngham, who presented it next year to Trinity College, Dublin, where it now is. The harp has thus been through the 3 kingdoms, and is certainly one of the most beautiful specimens of ancient art in existence; see again IV, 580.

The Irish Harp (clairseach) of the period in question (which is far from the oldest) had about 30 strings, from say C below bass stave to d^3 above treble stave. The pentatonic scale had died out for the harp. There were 7 strings to the octave, tuned to present major scale G to G; but a string-fastener (ceis) could flatten the F♯ or sharpen the C. Each string had its own verbal name. It is just conceivable that there was some rude Ogham (runic) tablature; practically there was no notation, and the art was wholly traditional. The harp-player took the treble with his left hand, and the bass with his right. Giraldus Cambrensis, alias Gerald Barry, (1146—1220), visited Ireland in 1183, and though coming from Wales said that the *Irish Harp School* was the best in the world (Topographia Hibernica, Disp. III, cap. XI). The harp was in heraldry first peculiar to the arms of Leinster, afterwards applied to all Ireland. M. S. D.

Frankfurt am Main. Vom 5.—9. Juni dieses Jahres wird der »Allgemeine Deutsche Musikverein« die *40. Tonkünstlerversammlung* hier abhalten. Bei dieser Gelegenheit wird Richard Strauß ein neues sinfonisches Werk zur Erstaufführung bringen. Auch die Oper wird sich an dem Musikfeste beteiligen durch Veranstaltung zweier Aufführungen, für die »Der Buntschuh« von W. von Baußnern und »Die Rose vom Liebesgarten« von H. Pfitzner in Aussicht genommen sind. Die musikalische Oberleitung wird, soweit die Komponisten ihre Werke nicht selbst dirigieren, Herr Siegmund von Hausegger als Fest-Dirigent übernehmen.

Graudenz. Am 23. und 24. Mai findet hier das *erste westpreußische Musikfest* statt. Das Programm wird enthalten: am ersten Abend Die Akademische Fest-Ouvertüre von Brahms, Festrede des Oberbürgermeisters und die »Jahreszeiten« am zweiten Abend: Ouvertüre zu »Figaros Hochzeit«, Solisten-Vorträge, »Siegfried-Idyll« und 9. Sinfonie mit Schlußchor. Die Leitung des Festes ist dem Musikdirektor Char in Thorn übertragen worden.

Leipzig. Die *Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht* der Genossenschaft deutscher Tonsetzer hat in verschiedenen Städten Deutschlands mit der *Besteuerung des Konzert- und Vereinswesens* begonnen. Eine große Anzahl nahmhafter Musikalienverleger erklärt daraufhin, daß sie an dieser Anstalt nicht beteiligt ist. Musikdirektoren, Konzertunternehmer, Musikgesellschaften, Vereine usw. wollen daher, falls die genannte Anstalt mit allgemein gehaltenen Verträgen wegen Aufführungsrechte an sie herantritt, folgendes erwägen: 1) Die Mehrzahl der deutschen Musikalienverleger ist mit der Konstituierung der Anstalt der »Genossenschaft deutscher Tonsetzer« ganz und gar nicht einverstanden. 2) Durch allgemein gehaltene Verträge mit der Anstalt können Aufführende nur die der Anstalt zustehenden Aufführungsrechte erwerben. 3) Das Aufführungsrecht der bisher geschaffenen Werke auch derjenigen Tonsetzer, die jetzt der Anstalt beigetreten sind, steht vielfach nicht zur Verfügung der Anstalt, sondern gehört vertragsmäßig Verlegern an oder ist überhaupt frei. Die Aufführenden, welche zum Abschluß von Verträgen aufgefordert werden, würden daher durch

Abschluß mit dieser Anstalt nicht gedeckt sein gegenüber den Rechtsansprüchen. welche die große Anzahl der dieser Anstalt fernbleibenden Musikalienverleger zu stellen berechtigt ist. 4) Es ist demnach zu empfehlen, vor eventuellem Abschluß von Pauschal-Verträgen mit der Anstalt, sich zunächst ein genaues Verzeichnis derjenigen Werke einsenden zu lassen, über welche die Anstalt das Aufführungsrecht besitzt, sich aber nicht mit einem Verzeichnis der Tonsetzer zu begnügen.

London. — Dr. C. W. Pearce (III, 404, 408) has been lecturing before the Incorporated Society of Musicians (I, 25, III, 241, IV, 283) on *City of London Musicians*: defined as those closely connected with the City, and working within its boundaries. during last 500 years. The musical record of organists of St. Paul's Cathedral does not go back further than 1491, and the only musician who can be connected with the City before that is John of Dunstable. As to Westminster Abbey, the Chapel Royal, and the Temple Church, it must be remembered that these are outside City boundaries; nor does the record of their organists go back earlier than 1549 (Howe), 1562 (Tye), and 1688 (Pigott) respectively. The period of 500 years is therefore the maximum that can be taken. Following musicians were treated. Where information is given in Grove's Dictionary, Stratton and Brown's Dictionary (III, 377), or British Dictionary of National Biography (V, 87), the abstract does not enlarge. Works to be consulted are also J. S. Bumpus's "Organists and Composers of St. Paul's Cathedral" (1891), and F. G. Edwards's "Musical Haunts of London" (1895). The musicians marked with a * form a complete list of the organists of St. Paul's as far as ascertained. but the record is incomplete for the period before the Great Fire of London in 1666. The musical professional life of the City has been for 500 years almost exclusively the holding of the organistship at one or other of the numerous City churches (till lately only Sunday service), and then teaching in outlying localities (II, 270). These organistships have never been held by foreigners. The churches after the Great Fire in 1666 were nearly all re-built to designs by Sir Christopher Wren; and similarly Renatus Harris (II, 442) built most of the organs, though some by Father Smith (Schmidt).

John of Dunstable was musician, mathematician and astrologer; head of the English school of composition of his day, which then probably the most celebrated in Europe; died Christmas Eve 1453; must have had some connection with the City, because buried in the chancel of the important church of St. Stephen's Walbrook, in the heart of the City, behind the present Mansion House; the inscription on his grave, destroyed in the Great Fire but preserved more or less in old books, is to be replaced in the church by the Incorp. Soc. of Musicians. *John Redford; organis tand almoner (master of the boys) of St. Paul's (dating from 7th cent. at least) beginning with 1491; died in 1547, same year as King Henry VIII; quoted by Thos. Tusser, (an ex-chorister of St. Paul's who died in 1580 and was buried in old St. Mildred's church destroyed at the Great Fire), in his curious book "Five hundred points of husbandry". *Thomas Giles was appointed organist of St. Paul's in 1547 succeeding Redford, but he is best known as being the father of Nathaniel Giles of Windsor. William Blitheman was in 1591 buried in St. Nicholas Olave, Queensbithe, a church which once stood on the west side of Bread Street Hill, a narrow turning running down to Thames Street; he had been organist since 1585 of the Chapel Royal, being succeeded by his pupil John Bull; he was a contributor to the "Queen Elizabeth's Virginal Book" (IV, 635), and some of his other compositions are extant. *Thomas Morley (c. 1557—1604 held office for a year or two as organist of St. Paul's about 1592. Richard Allison, who lived at a house in Duke's Place near Aldgate and died in 1606, published psalmody. John Bull (1562—1628) was appointed first Gresham Professor of Music in 1597 and held office for ten years. *John Tomkins was in 1622 appointed organist of St. Paul's, and died 27 Sept. 1638; in Old St. Paul's there was an inscription to his memory. *Adrian Batten was appointed joint organist with Tomkins about 1624; and died 1637; his music was among the earliest measured out by bar lines. Thomas Ravenscroft (1592—1635) published psalmody, and the earliest collection of English rounds and canons. Rev. John Barnard, Minor Canon of St. Paul's, issued the first collection of English Cathedral Music in 1641. John Milton, father of the poet, was educated for the law, but published psalmody, and his tune "York" is well known; he died 1647, and with his distinguished son lies buried in St. Giles Cripplegate. Martin Pierson was choirmaster at St. Paul's in 1604, and died 1650. Rev. James Clifford, Minor Canon of St. Paul's from 1661, published a Cathedral Collection in 1663. *Albert Bryan was appointed org. of St. Paul's in 1638,

pupil and successor of John Tomkins, was deprived of his post during the Civil Wars and re-appointed at Restoration in 1660, held office till Great Fire of 1666, and died 1669. Charles Coleman, a Cambridge Doctor of Music, took part in the reaction against the anti-musical regime of the Puritans; on 23rd May 1656, four years before the end of the Commonwealth, Sir Wm. Davenant began entertainments consisting of prose recitations intermixed with vocal and instrumental music, at his residence Rutland House in Charterhouse Square behind Aldersgate Street, Cromwell having granted a license thereto; Coleman had been a member of Charles I's private band, and assisted Davenant; he died 1664. The well-known Henry Lawes (1595—1662) also took part in the same. Also Henry Cooke, who died 1672. Also Matthew Locke (1632—1677). Henry Purcell (1658—1695), though best known at Westminster, also took part in City music, and members of his family held the organistship of St. Clement's Eastcheap in Clement's Lane (held for last 19 years by the lecturer); the church was re-built by Wren 1686, organ by Harris 1692. *Jeremiah Clark (c. 1669—1707) was appointed in 1695 the first org. of St. Paul's after its re-building by Wren (building began 1675, opened for service 1697, finished 1710, Father Smith organ 1697) and though he committed suicide, was buried in St. Gregory's vault in the New Crypt; his anthems and tune "St. Magnus" are well-known. John Blow (1648—1708), though mainly known at Westminster, was master of the choristers at St. Paul's from 1687 to 1693. Thomas Britton (1651—1714) a retail dealer in charcoal and musical amateur, living in Aylesbury Street at the corner of Jerusalem Passage, Clerkenwell, established in a long narrow room over his shop weekly instrumental public concerts, the first of the kind in England; he was buried at St. James's Clerkenwell. *Richard Brind was org. of St. Paul's from 1707 till his death in 1718; he was the master of Maurice Greene. William Croft (1678—1727), the Westminster Abbey organist, was org. of St. Anne's Soho from 1700 to 1711; this church was named in honour of Queen Anne before marriage, re-built by Wren 1685. John Weldon (1676—1736) of the Chapel Royal &c. was also org. of St. Bride's or St. Bridget's, Fleet Street, (re-built by Wren 1680, present organist E. H. Turpin), and from 1726 of St. Martin's in the Fields (now Trafalgar Square, re-built by Gibbs in 1726) Abiell Whichello was org. of St. Edmund the King, Lombard Street; a well-known City teacher and song-writer, and died c. 1745. Philipp Hart was org. of St. Andrew Undershaft, Leadenhall St. (Harris organ 1696), and of St. Michael's Cornhill (re-built by Wren 1672, Harris organ 1684) and died 1749. *Maurice Greene (1695—1755) was org. of St. Dunstan in the West, Fleet Street (old church dating from 1200) in 1716; and of St. Andrew's Holborn (re-built by Wren 1687, Harris organ 1699) in 1717; and succeeded his master Brind as org. of St. Paul's in 1718; he was buried in the former St. Olave's, Old Jewry, of which his father had been Rector; but when this was demolished in 1888, his remains were placed in the grave of Boyce at St. Paul's. John Reading (1677—1764) was org. of the old St. John's Hackney (Snetzler organ 1757), also St. Mary Woolnoth Lombard Street, Parish church of the Mansion House (Smith organ 1681), also St. Dunstan in the West (see Greene above), also St. Mary Woolchurchhaw; he lived in Arundel Street, Strand. Thomas Augustine Arne (1710—1778) was born in King Street, near Covent Garden, and was buried at St. Paul's, Covent Garden. William Boyce (1710—1779) was appointed org. of St. Peter's Vere Street 1734, from 1736 to 1768 was org. of St. Michael's Cornhill (see Hart above), and from 1749 to 1769 org. of Allhallows the Great and the Less, Thames Street; he is buried in the crypt at St. Paul's. Charles John Stanley (1713—1786) was blind from 2 years old, but was org. of Allhallows Bread Street 1724, and St. Andrew's Holborn 1726, before going to the Temple in 1739. John Worgan (1724—1790) was appointed org. of St. Andrew's Undershaft with St. Mary Axe (1696 Harris organ) in 1749, St. Botolf's Aldgate (1676 Smith organ) in 1758, and St. John's Great James Street Bedford Row in 1760; he was one of the greatest executants of his time, and played the organ nightly at the Vauxhall Gardens Concerts. *John Jones (1728—1796), though an indifferent musician, held the three appointments together of St. Paul's, the Charterhouse, and the Temple; it is said that "as he could not play from score, he employed himself in arranging the anthems in two lines!" (English Musical Gazette, 1. Jan. 1819). Jonathan Battishill (1738—1801) was appointed org. of St. Clement Eastcheap with St. Martin Orgar in 1764, and of Christ Church Newgate Street (1690 Harris organ) in 1767; he was buried in St. Paul's. Other musicians dealt with were: — *Thomas Attwood (1765—1838), Henry Smart (1813—1879), *John Goss (1800—1880), Edward John Hopkins (1818—1901), *John Stainer (1840—1901). The present organist of St. Paul's is *Sir George Martin (1844—).

The following are the records of (a) Donald Tovey, elsewhere noticed, and not yet in dictionaries; and (b) William Wallace, recent author of new English version of Berlioz' "Faust" (V, 149), and very imperfectly as yet in dictionaries.

(a) *Donald Francis Tovey*, pianist and composer; b. 17 July 1875 at Eton College, where son of one of the Assistant Masters; first teacher Miss Weisse; then under Parratt (harm. and count.), Higgs (count. and p. f.), Parry (comp.); in 1894 took Lewis Nettleship Memorial Scholarship at Balliol College, Oxford, where 1898 graduated in classics and philosophy; 1900 first Chamber Concerts in London; March 1901 (again in 1902) played Goldberg Variations in Berlin. The principal performed works (first time): —

1900, St. James's Hall, London, Trio, P. F., Clarinet and Horn, in C minor (1901 Vienna, 1902 Berlin).
1900, Ditto, 3 Duets for Oboe and P. F. (ditto ditto).
1900, Ditto, Quintet for P. F. and strings, C major.
1900, Ditto, Sonata, P. F. and Violin, F major.
1901, Ditto, Trio for P. F., violin and violoncello, in B minor.
1901, Ditto, Quartett, P. F. and strings, in E minor (1901 Vienna, 1902 Berlin).
1903, Broadwood Concert (IV, 214, 549), Trio, P. F., violin and cor anglais.
1903, St. James's Hall, Concerto P. F. and orchestra, in A major (also at Royal College of Music).
1903, Grafton Galleries, Songs for Bass Voice.
1903, Ditto, Aria and Variations for String Quartett.
1903, Ditto, Sonata P. F. and Clarinet.

(b) *William Wallace*, poet, painter, litterateur, and composer; b. 3 July 1860 at Greenock, county of Renfrew, Scotland; ed. at Fettes College, Edinburgh, and took Exhibition to Edinburgh University; began medical study, and graduated M. D. (doctor of medecine) with honours at Glasgow University, since when entirely ceased to pursue medical career; has cultivated art and literature, and in 1889 entered Royal Academy of Music (London), of which now an Associate; contributor for music or drama to the "New Quarterly Musical Review" (editor during half its time), "Musician" (of London), "National Review", "Idler", "Daily Chronicle", "Musical Standard", &c.; translator of 15 Sibelius songs from Swedish (Breitkopf and Härtel) and new version of "Faust" as above. The principal performed musical works (first time): —

1890, Roy. Acad. Students' Concert, Vocal Scena "Lord of Darkness".
1892, Stock Exchange Orchestra, Suite "The Lady from the Sea", after Ibsen.
1892, Steinway Hall, Trio for P. F., violin and violoncello.
1892, Crystal Palace, First Symphonic Poem, "The Passing of Beatrice" (has had 10 performances).
1893, Steinway Hall, Vocal quartetts, "Spanish Songs".
1893, Crystal Palace, Prelude to the "Eumenides" of Aeschylus.
1894, Crystal Palace, Overture "In Praise of Scottis Poesie".
1896, St. James's Hall, Trio for voice, violin and P. F., "My soul is an enchanted boat", after Shelley.
1896, Crystal Palace, Second Symphonic Poem, "Amboss oder Hammer", after Goethe's Kophtisches Lied.
1896, Queen's Hall, Vocal Scena, "The Rhapsody of Mary Magdelene".
1898, New Brighton, (Liverpool), "A Scots Fantasy".
1899, Crystal Palace, Third Symphonic Poem, "Sister Helen" after Rossetti.
1899, New Brighton, Song Cycle, "Freebooter Songs" (taken on Mackenzie's Canadian tour).
1899, New Brighton, Symphony "The Creation".
1900, New Brighton, Suite "Pelleas and Melisande", after Maeterlinck.
1900, Salle Erard, Song Cycle, "Jacobite Songs".
1901, Philharmonic, Fourth Symphonic Poem, without title.
1902, Bournemouth Symphony Concerts, Song Cycle, "Lords of the Sea".
1903. Leeds Musical Union, "The Massacre of the Macpherson" cantata (thrice since).

The *Union of Graduates in Music* (II, 278) has completed its 11th year. Present number 683 (against 634 in 1900), over 95 per cent of such graduates in kingdom thus belonging to it. This year's Chairman, Sir F. Bridge; Hon. Secretary, T. L. Southgate. The Union has advised the Government Education Committee about details for registering teachers of music (I, 391, II, 239, 249, III, 335), and the new University of Liverpool about creating a Music Faculty there. E. G. R.

London. — The following table is compiled from Hermann Smith's book on Pianoforte Tuning reviewed in "Bücherschau", and shows (at pitch $c^2 = 512$ vibrations) for intervals lying within a "long ground-work" of 2 octaves, a — a^2, how many *beats*

per second of time each principal interval should give if the whole is tuned correctly on *equal temperament*. That is to say, the notes named in the first column should exhibit the number of beats per second named in the succeeding columns, when they are sounded with the minor 3rd above, major 3rd above, &c. &c. Some of the intervals are of course flat, others sharp, from just. — As to the vibration-number pitch chosen, it is the arbitrary one based on starting with an assumed vibration-number 2, and letting each octave C vibration-number be a power of 2 (2, 4, 8, 16, 32, 64, 128, 256, 512 &c.). This has been mis-named Philosophical pitch; and should be called Arithmetical, because chosen merely for facility of abstract calculations. It does not differ very materially from Diapason Normal, where $c^2 = 517.8$ vibrations, and thence its convenience. (See sketch history of pitch at I, 20—22.) — At IV, 28 (last column of table) was shown the amount by which each interval in equal temperament deviates from "just", at any part of the scale, in terms of a ratio, i. e. in terms of a $^1/_{730}$th of the octave. The present table shows the actual and progressing beats (for beats increase parallel with vibration numbers) made by the equally-tempered intervals, in 2 fairly medium octaves, and is in another way a picture of the deviations from "just" required by modern harmony. — One beat per second is the easiest apprehended, and table shows why the tuner after pitch c^2 drops at once an octave and proceeds to 4th and 5th bearings in the low medium. Beats cannot be counted beyond 4 or 5 per second, and table shows why 3rds and 6ths are of no use except for testing.

	Minor 3rd above (flat)	Major 3rd above (sharp)	4th above (sharp)	5th above (flat)	Minor 6th above (flat)	Major 6th above (sharp)
a	11.6	8.5	0.97	0.73	13.6	9.8
a♯	12.3	9 0	1.03	0.77	14.4	10.4
b	13.0	9.6	1.09	0.82	15.2	11.0
c^1	13.8	10.1	1.16	0.87	16.1	11.6
c^1♯	14.6	10.7	1.23	0.92	17.0	12.3
d^1	15.5	11.4	1.30	0.97	18.1	13.0
d^1♯	16.4	12.1	1 38	1.03	19.2	13 8
e^1	17.4	12.8	1.46	1.09	20 3	14.6
f^1	18.5	13.6	1.54	1.16	21.4	15.5
f^1♯	19.5	14.4	1.64	1.23	22.8	16.4
g^1	20.7	15.2	1.74	1.30	24.2	17.4
g^1♯	22.0	16.1	1.84	1.38	25.6	18.5
a^1	23.2	17.0	1.94	1.46	27.2	19.5
a^1♯	24.6	18.1	2.06	1.54	28.8	20.7
b^1	26.1	19.2	2.18	1.64	30.4	22.0
c^2	27.6	20.2	2.32	1.74	32.2	23.2 [a^2]

München. Die General-Intendanz der Königlichen Schauspiele macht bekannt: Im heurigen Jahre werden im *Prinzregenten-Theater* zu München in der Zeit vom 12. August bis 11. September *20 Festaufführungen* folgender *Richard Wagner'scher Werke* stattfinden: »Der Ring des Nibelungen«, »Tristan und Isolde«, »Der fliegende Holländer«, »Die Meistersinger von Nürnberg«. Außerdem werden im *Königlichen Residenz-Theater* und *Königlichen Hof- und National-Theater* in der Zeit vom 1. bis 11. August *10 Festaufführungen Mozart'scher Opern* stattfinden und zwar: »Die Zauberflöte«, »Figaros Hochzeit«, »Entführung aus dem Serail«, »Don Giovanni« und »Cosi fan tutte«. Bei den Festaufführungen wird das gesamte Künstlerpersonal des Münchener Hof- und Nationaltheaters im Verein mit hervorragenden auswärtigen Gästen mitwirken. Die Oberleitung der Regie ruht in den Händen des Königlichen Intendanten Professor Ernst von Possart Die musikalische Leitung ist den Herren Generalmusikdirektor Felix Mottl, Professor Arthur Nikisch (Leipzig) und Hofkapellmeister Franz Fischer übertragen. Ausführliche Prospekte, welche alle wissens-

werten Angaben enthalten, sind durch die Generalagentur: Reisebureau Schenker & Co., München, Promenadeplatz 16, kostenfrei zu beziehen.

Rom. *Papst Pius X.* ist mit einem umfangreichen *Erlaß zur Reformation der Kirchenmusik* hervorgetreten, in dem er zunächst auf die im Laufe der Zeit entstandenen Mißbräuche als eine Folge des Einflusses der weltlichen Musik hinweist und dann positive Vorschläge zur Beseitigung der Mißstände macht. Einige Hauptpunkte seien im Folgenden wiedergegeben. — »Eine Kirchenkomposition ist um so geheiligter und liturgischer, je mehr sie im Aufbau, in Inspiration und in Geschmack sich der gregorianischen Melodie nähert; und sie ist um so weniger des Tempels würdig, je mehr sie von diesem höchsten Vorbild abweicht. Der alte traditionelle Gregorianische Gesang muß daher auf weiter Grundlage in den Funktionen des Kultus wiederhergestellt werden, indem man daran festhalten muß, daß eine kirchliche Funktion nichts dadurch verliert, daß sie von keiner anderen Musik als dieser begleitet wird. Im Besonderen trachte man darnach, den Gregorianischen Gesang beim Volke wieder einzuführen, damit die Gläubigen von Neuem einen tätigeren Anteil am Gottesdienste nehmen, wie dies früher der Fall war. Die vorgenannten Eigenschaften besitzt auch im höchsten Grade die klassische Polyphonie, besonders der Römischen Schule, welche im 16. Jahrhundert ihre höchste Blüte unter Pierluigi da Palestrina erreichte, und sodann fortfuhr, auch in der Folge Kompositionen von ausgezeichneter liturgischer und musikalischer Güte hervorzubringen. Die Kirche hat zu allen Zeiten den Fortschritt der Künste anerkannt und gefördert, indem sie zum Gottesdienste alles dasjenige zuließ, was das Genie im Laufe der Jahrhunderte Gutes und Schönes erfand, immer jedoch unter Wahrung der liturgischen Gesetze. Infolgedessen ist auch die moderne Musik in den Kirchen zugelassen, indem auch sie Kompositionen von derartiger Schönheit, Ernst und Würde darbot, daß sie in keiner Weise der liturgischen Funktionen unwürdig sind. Weil aber die moderne Musik vornehmlich aus dem Profanen hervorgegangen ist, muß mit um so größerer Vorsicht aufgepaßt werden, daß man Kompositionen modernen Stils nur dann zuläßt, wenn sie nichts Profanes enthalten und nicht an in Theatern aufgeführte Motive erinnern und auch nicht etwa die äußere Form mit den profanen Stücken gemeinsam haben. — Wenn auch die reine Vokalmusik recht eigentlich die Musik der Kirche ist, so sind doch auch Kompositionen mit Begleitung der Orgel erlaubt. In einigen besonderen Fällen und in den notwendigen Grenzen und mit den passenden Rücksichten können andere Instrumente zugelassen werden, doch niemals ohne eine besondere Erlaubnis des Ordinarius, genau nach den Vorschriften des Ceremoniale Episcoporum. Verboten in den Kirchen ist der Gebrauch des Pianoforte, sowie lärmender Instrumente wie Trommeln, Pauken, Becken, Glockenspiel und dergleichen. Strengstens verboten ist das Spielen sogenannter Musikkorps in den Kirchen; nur bei besonderen Anlässen, mit Erlaubnis des Ordinarius wird eine vernünftige und dem Raume angemessene beschränkte Auswahl von Blasinstrumenten zugelassen, unter der Voraussetzung, daß die auszuführende Komposition und Begleitung in ernstem Stil, passend und jenem ür die Orgel gleich sei.« — Für den Text der Gesänge ist ausschließlich die lateinische Sprache zugelassen. — Dem Kirchenchor sollen nur Männer von anerkannter Frömmigkeit und Rechtschaffenheit angehören; Frauen sind auf alle Fälle auszuschließen. — Zum Schlusse wird die Notwendigkeit einer vermehrten Pflege des gregorianischen Gesanges in den Seminaren der Kleriker und den kirchlichen Instituten betont. Man solle dafür sorgen, daß wenigstens bei den Hauptkirchen die alten Scholae Cantorum wieder errichtet werden, wie sie mit den besten Erfolgen an vielen Orten bestanden, und man suche die höheren Schulen für Kirchenmusik auf die möglichste Weise zu unterstützen oder zu heben, wo sie bereits bestehen, und solche zu gründen, wo noch keine bestehen. — Der hier auszugsweise wiedergegebene Erlaß ist in verschiedenen Musikzeitschriften im Original und in Übersetzungen zum Abdruck gebracht (vergleiche die Zeitschriftenschau dieses Heftes). F. S.

Kritische Bücherschau

der neu-erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Referenten: W. A. Aikins, E. Euting, Ch. Maclean, Rosa Newmarch, W. Barclay Squire.

Burney, Fanny. "Madame D'Arblay". By Austin Dobson. London, Macmillans, 1903. pp. 216, Crown 8vo. 2/. nett.

Charles Burney (1726—1814) is the central figure among English music-historians. His daughter Fanny Burney (1752—1840) was, besides other things, her father's biographer. — One of the most radical reticences of modern civilization is regarding money as the means of life, or regarding that which for all but a favoured minority occupies the greater part of the waking thoughts of men and women. Men get through life either by inheriting money, or by earning money, or by marrying women with money, or by living on money received from others; and these differences of method not only largely define their status, but beyond a doubt colour everything they do and feel. Yet others neither know which is the method, nor what is the amount. No one knows what his neighbour lives on, nor how he does it. Similarly in fiction, — wills, heiresses, gambling-tables, misers, robberies, starvations, and similar points of glamour and sensation apart, one would infer that men and women are fed by the manna from heaven. In biography, the object of which is not to amuse but to instruct, these habitual, conventional reticences are considerably mischievous, as obscuring the sources of action, and sometimes giving a wrong view of a lifetime. Genteel magniloquencies about money are the commonplaces of biography. Persons there always "accept" appointments, though they may have moved heaven and earth to obtain them, and though these may stand between them and beggary. And the reticences are at their highest when it is a question of supporting the figment of large literary gains. — To lift the veil from the money-affairs of Charles Burney would throw light on the life of an English musician, and also on the profits (if any) of musical literature, throughout the 18th century. The recorded page says that at age 25 he obtained a provincial small-town parish-church organistship valued at the extraordinarily high figure of £ 120 a year; this deserves confirmation or explanation. Become a Londoner and at age 45, he found the means, though no virtuoso and though he had little or nothing from his two wives, to make two long tours on the continent of 5 and 7 months respectively. The solution may be that he taught the harpsichord incessantly, and was of saving habits. — Regarding his daughter Fanny, Macaulay (a radical though a Lord) exerted his splendid abilities in the Edinburgh Review article of January 1843, — and he could do in 6 sentences what took others a chapter, — to showing that she ruined her life by going to Court. The facts do not support this. At age 26 the quick clever and observant young woman wrote from her father's house one of the earliest of English novels "Evelina", the best since Smollett, a fore-runner of "Jane Eyre", which brought her £ 30. At age 30 she wrote similarly "Cecilia", not nearly so good, which brought her £ 250. When she was aged 34, Queen Charlotte of Mecklenburg-Strelitz, wife of King George III (1738—1820), made her her under dressing-woman on £ 200 a year with board and lodging. Some patrons (and Macaulay following them) vapoured about the degradation of literature, and abused the father. But after her youthful success of 8 years before (an uncontradicted rumour had made it the work of a girl of 17), her ingenious talent had shown great shrinkage, her literary limitations were known to those about her, and she had received no fee for 4 years. She was fortunate to find this provision, kind friends in the Royal patrons, and a Court connection useful for the rest of her days. After only 5 years service, (she threw it up probably from a love-affair), the Queen gave her the handsome retiring allowance of £ 100 per annum, apparently for life. On this she later on married a refugee Frenchman, D'Arblay, penniless and without the means of earning a penny, and had by him a son. At age 44 another indifferent novel "Camilla", for which her Court friends subscribed £ 3000; and this sum was mostly sunk in the amateur house-building of her husband. Afterwards 10 years in France. After return, and at age 62, her last novel "The Wanderer", for which, though it proved worthless, she had by fee or subscription £ 1500. She died aged 88. "Like Sir Condy Rack-

rent in the tale, she survived her own wake, and overheard the judgment of posterity". Her posthumously published Diaries and Letters are her best work. At a liberal estimate she could not have enjoyed more than £ 50 a year out of literature spread over her grown-up life, and but for the help of the Court episode she would have had very little of that. She must have largely eaten the bread of dependence. — The sermon contained in these remarks is directed against Macaulay, not against the present author, who goes a long way to restore common sense. He (1840 —) is an ex-Civil Servant, and a poet and litterateur of celebrity. The book is one of the excellent "English Men of Letters" series. C. M.

Croger, T. R. Notes on Conductors and Conducting. London, Wm. Reeves, 1903. Crown 8vo, 1/6.

This little book has already reached a 2nd edition. Those who do not object to information conveyed in such pithy aphorisms as, "do not dance to the music", "do not lose your temper", and "do not be sarcastic", will find in it a mixture of entertainment and information. It will not however take the place of Wagner's and Weingartner's treatises on the same subject, nor that of F. Pfohl's admirable brochure on "Arthur Nikisch". R. N.

Kitzler, Otto. Musikalische Erinne-innerungen mit Briefen von Wagner, Brahms, Bruckner und Rich. Pohl. Brünn, Carl Winiker, 1904, 39 S., kl. 8°.

Diese anspruchslos geschriebenen »Erinnerungen« führen uns eine Reihe wichtiger Begebenheiten aus dem Leben des Verfassers vor. Sie beginnen mit der Erinnerung an die Überführung der sterblichen Reste C. M. v. Weber's nach Dresden (1844), ein Debut R. Wagner's als Dirigent eines kleinen Dresdener Vorstadt-Theaters und ein von Berlioz veranstaltetes Konzert (1846); sie bringen ferner Erlebnisse in Brüssel, Prag, Paris, Lyon, Linz, Brünn usw. Unter den (teilweise in Faksimile) mitgeteilten Briefen sind die von Pohl und Brahms ziemlich belanglos, während die Wagner'sche Korrespondenz, als die Erstaufführung des »Tannhäuser« in Brünn (1863) betreffend, immerhin Interesse beanspruchen darf. Wichtiger sind die fünf Bruckner-Briefe gleichwie die Erinnerungen an diesen — war doch Verfasser der Lehrer Bruckner's in der Instrumentation und zum Teil auch in der Formenlehre (1861/1862). E. E.

Patterson, Annie W. "Schumann". With illustrations and portraits. London, Dent and Co., 1903. Crown 8vo. 3/6.

The versatility which perhaps hindered Schumann from his fullest musical development makes him all the more interesting as the subject of a literary study. This book is on the whole well-planned; the musician and critic not being smothered, as in so many works of the kind, under a load of biographical details. The best part of the volume is the criticism of the music itself, in which the authoress shows sympathetic insight and some power of analysis. Still, one wishes she would avoid such Americanisms as "enthused"; and to speak of Schumann as having "passed from sensual vision" is rather a high-flown way of referring to his death. Miss Patterson enjoys the very unusual distinction for a woman of having passed her examination for the degree of Doctor of Music. R. N.

Prescott, Oliveria. About music, and what it is made of. A Book for amateurs. London, Methuen and Co., 1904. pp. 276, Crown 8 vo. 3/6.

A sensibly written work dealing in 5 chapters with: — "Home music in England", "From madrigal to modern style", "The rise of opera", "The course of oratorio", and "The making of symphonies". Taken as a whole the plan of the book is rather disconnected. It does not contain any original matter, but the author is well up in the authorities she quotes, and, though her point of view is occasionally rather old-fashioned, her work is likely to be useful to young students of intelligence. The chapter on Symphonic Form is especially to be commended for its clearness and conciseness. W. B. S.

Smith, Hermann. The Art of tuning the Pianoforte. London, William Reeves, 1903. pp. 90, Crown 8vo. 2/—.

A part of mankind are fascinated by the mysterious properties of numbers, and another large part by the aesthetic qualities of sounds. The combination of the two pursuits produces the literature of musical acoustics. Extremely voluminous because the ordinary priesthood of the cult are far from being the best thinkers, and indeed seem to delight in a diffuseness permitted to them by the ignorance of their audience. Occasionally comes the

strong mind of a Helmholtz or a Riemann to co-ordinate facts in this dim region, and make them succinctly intelligible to the multitude. But most of the writings on musical acoustics either pile Pelion on Ossa in the way of enormous calculations (IV, 499), or else wander through unconnected miscellaneous propositions. — We live among profound mysteries, about which not even the Egyptian Sphinx, the Hebrew Sibyll, or the Grecian Pythia knew anything. A circle is generally thought to be a simple thing, and only abstract mathematical reasoning teaches mankind that its diameter has no conceivable relation either to its circumference or to its area. A square seems a simple thing, and there have been millions of carpenters in the world who never discovered that its diagonal bears no conceivable relation to its side. So, when it is known that a "perfect fifth" is got by stopping off 2/3rds of a string, and a true "octave" by stopping off 1/2 of a string, it seems at first sight (especially to those used to keyboards) that to handle these intervals in multiplication addition and subtraction must be the simplest thing in the world. If 8 half-thickness bricks are piled one on another, and 6 two-thirds-thickness bricks are piled similarly by the side of them, the top of the 2 piles will be level. But for acoustic ratios the results are otherwise, inasmuch as the multiplication of these requires multiplication of both numerator and denominator, which is a very different thing. $\left(\frac{2}{3}\right)^x$ can never equal $\left(\frac{1}{2}\right)^y$, whatever value is taken for x and y. Twelve super-added fifths seem on a keyboard to reach the same note as 7 super-added octaves, but they do not reach the same point in ratio, or on a string; for $\left(\frac{2}{3}\right)^{12}$ does not equal $\left(\frac{1}{2}\right)^7$. The difference is the Great Comma of Pythagoras, expressed by the ratio $\frac{524288}{531441}$, an amount quite large enough to make a great jarring or an insupportable conflict of sounds. It is also true, and indeed follows, that in every calculation by which 5th ratios are compounded so as to make other intervals (e. g. 2 fifths to make a 9th, alias a 2nd), there is something wrong with the size of the fifth. In short there is the mysterious phenomenon that while this interval agrees with the 8ve in its integer state, yet when affected by multiplication it becomes a hopeless misfit with that or any other element of the scale. There are similar irregularities for all other "simple-ratio" intervals. Nature provides them, satisfactory by themselves; but they do not lie down together when compounded for the musical purposes of our complex human organization. When it is considered that not only do the simple-ratio intervals fail to combine together for our scales and harmonies (which has always been so ever since music began), but the modern keyed instrument requires 12 equal sounds in an octave (IV, 28), and the ratio expressing the 12th equal part, involving $\sqrt[12]{2}$ is a surd or irrational quantity, inconceivable to human minds, it will be seen how the properties of numbers wholly baffle us. The tuner of a modern keyed instrument could do nothing effectual in all these circumstances, but for the fortunate concurrent fact in nature of physical shocks or beats or drummings between sounds of differing pitch. By the help of these, and by a certain rule of thumb, he tunes the notes, — more or less. So much is this so, that, for all except the treble part of a pianoforte, the best tuner is he who knows nothing about music; for he concentrates attention on the one thing necessary. — It is to be wished that ordinary musical acousticians would lay a clearer philosophical basis regarding these elementary matters. A statement of the physico-philosophical difficulties, a short history of the practical attempts to solve them for use, an explanation of the dynamic law of beats, an interval-scheme for laying the "ground-work" on keyed instruments, a rule of thumb as to the number of beats per second for the principal intervals therein, — this (and especially the 2 last) is all that any practical person desires to know. The present author is a learned tuner, and writes professedly "to help a musician to tune his own pianoforte". But it is to be feared that the above-named conditions are fulfilled by him very imperfectly. Regarding the philosophy, nil. Regarding the history, almost nil; and for instance unequal temperament (the immediate predecessor of equal temperament and distinct from mean-tone or mesotonic temperament) is not mentioned. Regarding the physical meaning of beats, nil. Regarding the laying of the bearings he does at length on pages 51, 56 and 58 come to it, but after very tedious divagations. Regarding a practical rule for beats under equal temperament, that is to say under everyday tuning, the reader who searches diligently will find some instruction. On page 22 he will learn that d′ to a′ should beat about once per second; on page 24 that, an octave higher, d^2 to a^2 should beat

twice as often; on page 27 that the 5th must be flattened slightly, minor 3rd and 6th ditto considerably, 4th sharpened slightly, major 3rd and 6th ditto greatly; on pages 34 and 35 that the exact beats for all these intervals ranging over a tenth and at a certain absolute pitch are so and so (as per tables, the most interesting part of the book, and see "Notizen"); on page 23 that a second of time can be estimated in such and such a way. But to attain this end is very much like looking for a needle in a bottle of hay, and it is doubtful whether any musician on reading will venture to grasp the tuning-hammer. — If a less severe standard be applied, the book is commendable for some practical disquisitions, especially the Fourth Part on defects in pianofortes. — In England pianoforte-tuners tune from a treble c^2 pitchfork (not a' as abroad). The long "groundwork", with octaves and fifths and a break in the series, ranges over a 12th, and is: — c^2 (pitchfork) — c' — g' — g — d' — a' — a — e' — b' — b — f'♯ — f♯ — c'♯ — g'♯ — g♯ | c' — f — f' — a♯ — a'♯ — d'♯ — g♯. The short groundwork for experts, substituting fourth for octave and having no break in series, ranges over an octave only after the second step, and is: — c^2 (pitchfork) — c' — g — d' — a — e' — b — f♯ — c'♯ — g♯ — d'♯ — a♯ — f — c'. This last needs great practice. Present author has a very long groundwork of two octaves, tuning from A by octaves and fourths, and correctly says that the ancient Greeks with their tetrachordic system must have tuned by fourth. Tuning by a set of Scheibler's pitchforks, even in a factory where dead uniformity of pitch of the pianofortes can be secured, is unheard of in England. — A. J. Ellis (in Bosanquet's "Temperament" pub. by Macmillan, and see IV, 499) has made a rule of thumb for the beats of the flattened fifths as follows: — "Make all the fifths which lie entirely within the octave middle c' to treble c^2 beat once per second; and make those which have their upper notes above treble c^2 beat three times in two seconds. Keeping the fifth treble f' and treble c^2 to the last, it should beat once in between one and two seconds." When all is said and done, it may be surmised that tuners lay their bearings, especially on a short 4th and 5th scheme, mainly by instinct and practice. C. M.

Wallworth, T. A. The art of Voice-training and Vocalization. London, Hammond and Co. 1903.

The greater part of this work is devoted to the subject of vocalization and illustrated by exercises with pianoforte accompaniments suitable for pupils' practice. As a strong advocate of the "natural" qualities of the voice, the author condemns the systems of "registers" in teaching. But his application of a similar principle to the important subjects of breathing and pronunciation, especially the latter, is less satisfactory, and falls short of the comprehensive aim advertised in the Introduction.

W. A. A.

Eingesandte Musikalien.

Referenten: W. Altmann, W. Eylau, Fr. Spiro, J. Wolf.

Abbiate, L. Nouvelle méthode de Violoncelle théorique et pratique. Paris, Enoch & Cie.

Bei dem jämmerlichen Tiefstand, in dem sich Italiens gesamtes Musikleben seit geraumer Zeit befindet, darf man es mit besonderer Freude begrüßen, wenn ein Italiener sich zu einer bedeutenden Arbeit aufschwingt, die ihren Gegenstand mit ebenso gewähltem Geschmack wie gründlicher Kenntnis behandelt und ihr Ziel in vollkommener Weise erreicht. Gerade das Violoncell, in Italien erfunden und von jeher kultiviert, hat daselbst nicht nur Meister des Spieles, sondern auch der Komposition zu bedeutenden Leistungen angeregt; seine Vertreter im 19. Jahrhundert zeigen ebenso wie die Größen des Gesanges, daß das unvergleichliche Musiktalent der Nation durch die offizielle Misere der Konservatorien- und Opernwirtschaft wohl bedrängt, aber nicht erdrückt werden konnte. Was der neuen Celloschule ihren besonderen Wert verleiht, ist der außerordentliche Reichtum an praktischen, methodisch geordneten Übungen. Der Verfasser macht nur wenig Worte; diese sind freilich sämtlich gehaltvoll und beherzigenswert, so daß mit ihrer Hilfe selbst ein Autodidakt bei

einiger Intelligenz die richtige Handhaltung und Bogenführung erlernen kann; um so freigebiger ist er mit neu erfundenen Übungen, die durch alle Lagen, Stricharten und Tonleitern gehn, das rhythmische Gefühl ebenso wie den Sinn für Reinheit schärfen und dem Schüler bei aller strengen Zucht auch vielfache Unterhaltung durch anmutige Melodik gewähren. So führt er ihn sicher bis an die Pforten des Konzertsaales; er erschließt ihm diesen durch die Beigabe auserlesener, wiederum systematisch geordneter und für den Vortrag genau bezeichneter Proben aus den hervorragendsten Virtuosenstücken alter und neuer Zeit. Der einzige Vorwurf, den man ihm hierbei machen kann und den er vielleicht in der bald zu erhoffenden zweiten Auflage erledigen wird, ist der, daß er die Solo-Sonaten J. S. Bach's nicht berücksichtigt hat; sonst aber hat er, entgegen dem blöden Chauvinismus, der den Italienern fortwährend durch Bürokraten und Preßbanditen gepredigt wird, die Cello-Literatur Deutschlands, Frankreichs und Rußlands ebenso liebevoll studiert und sogar erheblich ausgiebiger verwertet, wie die seines Vaterlandes. Den Schluß bildet eine umfangreiche symphonische Etüde eigener Komposition, welche im Verein mit den Kadenzen zu Haydn's D-dur-Konzert den Verfasser nicht nur als Beherrscher der stupendesten Schwierigkeiten, sondern auch als gewandten Komponisten zeigt. Wer den ganzen Band durchgearbeitet hat, ist jeder Anforderung, die an einen Cellisten gestellt werden kann, gewachsen. — Vorausgeschickt ist eine kurze historische Einleitung, bei der wiederum Bach etwas zu kurz weggekommen ist, zumal er am Violoncello konstruktive Neuerungen vorgenommen hat; auch dürfte das Violoncello piccolo sowie die Tatsachen, daß Franchomme von keinem geringeren als Chopin der Mitarbeiterschaft gewürdigt wurde, und daß Dawidow gleich Boccherini vorzügliche Orchesterwerke geschaffen hat, in der zweiten Auflage Erwähnung finden. Dies ist aber auch alles, was der peinlichsten Kritik zu wünschen übrig bleibt! F. S.

Banck, Erwin. Op. 9. Marionetten. Sechs Stücke für Violine in der ersten Lage mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1 Volkslied, 2 Gavotte, 3 Canzonetta, 4 Menuett, 5 Trauermarsch, 6 Walzer, je *M* 1,20. C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Barclay Squire, W. Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16.—17. Jahrhunderts. In Partitur gebracht und mit Vortragszeichen versehen. Neue Folge: Nr. 24 L. Marenzio, Scaldava il sol (Der goldne Strahl der Mittagssonne glühte) 1582. Leipzig, Breitkopf und Härtel. *M* —,50 n.

Auch die neue Folge verdient weitgehendste Berücksichtigung von seiten unserer gemischten Chöre. Sie enthält durchweg musikalisch wertvolle Sätze, in denen warmes Leben pulsiert, die nichts Antiquiertes an sich haben. An die prächtig klingenden Chöre eines Wilbye, Waelrant, Morley, Jannequin, Claude le Jeune, Giaches de Wert, Tomkins, Gibbons, Archadelt, Orazio Vecchi reiht sich als Schlußstein der neuen Folge gleichwertig das überaus anmutige Scaldava il sol von Luca Marenzio, ein in schlichten Linien reizvoll dahinfließender Gesang. Im 3. Takt des Tenor ist wohl die dritte Note in *a* zu verbessern. J. W.

Corelli, Arcangelo (1653 — 1713). Sonate pour Violoncelle . . . editée avec accompagnement de Piano d'après une basse chiffrée par Jacques van Lier. Wilh. Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Diese sehr kurze und auch leichte Sonate (H-moll) gehört nicht gerade zu den besten Werken Corelli's, dürfte indessen, zumal der Herausgeber für eine treffliche Klavierbegleitung gesorgt hat, bei manchem Violoncellisten Anklang finden. W. A.

Cursch-Bühren, Franz Theodor. Albumblatt für Violine mit Streichquintett oder -Quartett. Partitur *M* 1,— n., Stimmen *M* 1,50 n. Johann André, Offenbach.

Gade-Schytte. Holger Danskes Sange af Niels W. Gade. Transkriberede for klaver af Ludvig Schytte. Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig. *M* 2,—.

Wirkungsvolle, klaviergerechte Übertragungen der bekannten Gade'schen Lieder, die auch als absolute Musik Beachtung verdienen. J. W.

Glière, R. Op. 5. Octette pour 4 Violons, 2 Altos und 2 Violoncelles. M. P. Belaieff, Leipzig. *M* 10,—.

Dieser junge Russe, der sich mit seinem Sextett op. 1 und Quartett op. 2 bereits

recht vorteilhaft eingeführt hat, bereichert die dürftige Oktettliteratur um eine gewandt geschriebene, flüssige und schön klingende Arbeit, deren Ausführbarkeit ohne große Schwierigkeiten ist. Trotz des französischen Namens wird besonders aus dem Andante die russische Schulung des Komponisten klar. Seine Themen sind nicht gerade groß zu nennen, interessieren aber durchweg. Am eigenartigsten ist Glière in seiner Rhythmik, die er sehr mannigfaltig gestaltet, namentlich in dem zweiten Satze, der das Scherzo vertritt. Jedenfalls verdient dies Oktett Beachtung.
W. A.

Halvorsen, Johann. Norwegische Bauerntänze (Slåtter) für die Geige solo, wie dieselben auf der norwegischen Bauernfidel gespielt werden. Originalaufzeichnung. C. F. Peters, Leipzig. *M* 2,—.

Eine hochinteressante Publikation diese norwegischen Bauerntänze, zu deren Ausführung unsere Geige meist eine Umstimmung der G-Saite nach a oder f erfahren muß; sowohl harmonisch wie rhythmisch bieten die vorliegenden 17 Tänze manches Eigentümliche. Die norwegische Bauernfidel ist übrigens in c, f, c und g gestimmt und hat noch vier Untersaiten, die in f, g, a und c innerhalb derselben Quinte stimmen. Nach dem Titelblatt existiert auch eine freie Bearbeitung für Klavier. W. A.

— Andante religioso pour Violon avec Piano ou Orgue. *M* 2,50. Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Hermann, Hans. Op. 56. Lieder und Gesänge: 1. Ach gestern hat er mir Rosen gebracht; 2. Müde; 3. Mädchenbitte; 4. Aus Assuntas »Irren Liedern«; 5. Liebesfragen. Leipzig, C. F. Kahnt. Je *M* —,80 bis 1,—.

Hermann's Lieder sind alle geistreich konzipiert und charakteristisch erfaßt. Aber nur selten hat man den wirklichen Eindruck des Bedeutenden. Am wertvollsten erscheinen mir von vorliegender Sammlung die Nummern 2 und 3; am meisten gefallen dürfte Nr. 5. J. W.

Holländer, Gustav. Op. 61. Bunte Blätter. Sechs leichte Vortragsstücke für Violine (erste Lage) mit Begleitung des Pianoforte (1. Menuett, 2. Lied ohne Worte, 3. Serenata, 4. Gebet, 5. Gondellied, 6. Unter der Dorflinde). Je *M* 1,20. Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Jensen, Eller. Op. 4 Tarantelle; op. 5 Rastlos (Scherzo); op. 6 Reverie für Violoncell mit Klavier. Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Dankbare Vortragsstücke in Popperscher Manier; während op. 6 leicht ist, erfordern die beiden raschen Stücke gewandte Spieler, welche mit dem Daumenaufsatz und den höheren Lagen gut Bescheid wissen.
W. A.

Junker, W. Op. 42. Deuxième Fantaisie pour piano (si majeur). Leipzig, Bartholf Senff. *M* 2,—.

Klengel, Paul. Op. 31. Sechs Vortragsstücke für zwei Violinen zur Entwicklung des Doppelgriffspiels. Fr. Kistner, Leipzig. *M* 2,—.

Erfüllen nicht bloß ihren didaktischen Zweck, sondern sind auch in musikalischer Hinsicht wertvoll, so daß sie entschieden Beachtung verdienen. W. A.

Kraus, Amédée. Ma première pensée. Mélodie pour violon ou violoncelle avec accompagnement de piano. Firenze, G. Mignani & C. L. 2,50.

Laurischkus, Max. Op. 12. Zwölf kleine Stücke für Violoncell und Klavier. Heft 1 und 2 je *M* 2,—. Op. 15. Walzermelodien für Violoncell und Klavier *M* 4,—. Op. 15. Walzer-Capricen für Violine, Violoncell und Klavier *M* 5,—. D. Rahter, Hamburg und Leipzig.

Während op. 12 für Anfänger berechnet ist. erfordert op. 15 schon einen recht gewandten Spieler, der damit vor einem nicht mehr anspruchslosen Publikum brillieren kann; noch effektvoller sind die vielfach eigenartigen, nicht bloß in Bezug auf ihre Rhythmik schwierigen Walzer-Capricen, welche dem jungen Komponisten sicherlich Beachtung verschaffen werden. W. A

Malichevsky, W. Op. 2. Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle. *M* 7,—. M. P. Belaieff, Leipzig.

Ein sehr interessantes Werk in Bezug auf Harmonik und Rhythmik, aber auch voller Ideen, durchweg die russische Herkunft zeigend. Der erste Satz mit seinem

häufigen Wechsel von $^9/_8$ und $^6/_8$ Takt ist famos gearbeitet und hat eine sehr wirkungsvolle Coda. Sehr originell ist das Scherzo. Stimmung liegt über dem Andante. Der letzte Satz ist vielleicht zu lang ausgesponnen, hat aber ein einschmeichelndes Gesangsthema und ist sehr brillant geschrieben. Die äußere Ausstattung, die der bekannte russische Verlag auch diesem Werke wieder gegeben hat, ist äußerst splendid. W. A.

Moszkowski, Maurice. Op. 71. Suite pour 2 Violons et Piano. ℳ 4,—. C. F. Peters, Leipzig.

Ein äußerst ansprechendes und dankbares, dabei gar nicht schwieriges Werk, das wie kürzlich Sinding's Serenade op. 56 für die gleiche Besetzung nicht genug empfohlen werden kann. Es sind vier kurze Sätze, von denen der erste, eine Art Präludium, mit großem Geschick in antikisierender Form gehalten ist und einen vorwiegend energischen Charakter aufweist. Der zweite Satz, der wohl ein Intermezzo oder eine Serenade vorstellen soll, ist von jener Grazie, welche wir an den besten Werken dieses Komponisten bewundern. Der dritte langsame Satz ist mehr lieblich als ergreifend. Ein ungemein frischer und kecker Schlußsatz krönt das Werk. W. A.

Poortmann, Chr. Der Orchesterkonzertspieler. Eine Sammlung schwieriger Solostellen und Fragmente für die Violine aus Orchesterwerken. 2 Bände je ℳ 4,50. P. Noordhoff, Groningen.

Dies Sammelwerk ist in seinem ersten Teil mehr dem Konzertspieler gewidmet, indem es zunächst in fast allen 47 Nummern die Solo-Violinstimme ganzer Opern-Fantasien, dann eine Reihe von Fragmenten aus solchen und aus verschiedenen Orchesterwerken bringt. Der Wert dieses Teiles ist für uns ein wesentlich instruktiver (für den Unterricht und für das Privatstudium), weil eben meistens Bearbeitungen von Originalwerken vorliegen. Eine Kadenz zu Viotti's 22. Violinkonzert und das große Solo aus Strauß' Heldenleben bilden den Übergang zu dem zweiten Teil, den eigentlichen Orchesterstudien: den größeren Originalfragmenten aus Ouverturen, Symphonien, Fantasieen und der Sammlung kürzerer schwieriger Stellen. Wenn Hüllweck seine Orchesterstudien bis Wagner geführt hat, so begegnen wir im vorliegenden Werk Kompositionen von Humperdinck, Dvorak, Lassen, Brahms, Wagner, Tschaikowsky, Liszt, Grieg, Svendsen u. a., also modernen Werken, deren Privatstudium ihres Preises wegen bisher umständlich, wenn nicht unmöglich war. Hierin liegt also der Schwerpunkt des Ganzen, wie es auch interessant sein mag, im ersten Teil unbekannten Werken oder wenig bekannten Komponisten zu begegnen. Einen besonders instruktiven Wert erhält das Werk durch die große Sorgfalt, die auf Strich, Fingersatz, Tempoangabe und Dynamik verwandt ist. W. E.

Rebikoff, W. Op. 8. Rêveries d'Automne. Album de miniatures pour piano. 1. Chanson triste; 2. Insouciance; 3. Moment triste; 4. Le dernier rendez-vous; 5. Souvenir douloureux; 6. Persévérance; 7. Journée d'automne; 8. Bouffonnerie; 9. Mazurka; 10. Doux reproche; 11. Echo rustique; 12. Conseil inutile; 13. A la brune; 14. Le repentir; 15. Récit naïf; 16. Berceuse. Chaque No. séparé à 20 c., complet 1 Rbl. 50 c. Moskau, P. Jurgenson.

Musikalisch wertvolle und pianistisch dankbare mittelschwere Kompositionen. Feine Empfindung durchströmt jede einzelne Nummer. J. W.

Reinecke, Carl. Op. 263. Romanzero in Form eines Konzertstückes für Violoncell und Orchester (Harfe ad libitum). Mit Begleitung des Pianoforte. ℳ 4,20. Solostimme (allein) ℳ 1,20. Leipzig, Gebrüder Reinecke.

Ist den besten Werken Reinecke's zuzuzählen, eine jugendfrische Komposition, großzügig in der Melodik, wirkungsvoll in der Harmonik. Gegen den Schluß hin etwas matter. J. W.

Savenau, Carl Maria von. Op. 41. Phantasiestück für zwei Klaviere. ℳ 2,—. Leipzig, C. F. Kahnt.

— Op. 43. Zwei Klavierstücke. 1. In der Barke; 2. Gavotte. ℳ 1,—. Leipzig, C. F. Kahnt.

Savenau's Kompositionen zeichnen sich weniger durch Tiefe der Gedanken als vielmehr durch Wohllaut und Gefälligkeit der Form aus. Namentlich das Phantasiestück ist von trefflicher Klangwirkung. J. W.

Sinding, Christian. Op. 66. Sechs Stücke für Violoncello mit Pianofortebegleitung. Nr. 1 und 2 Präludium und Andante funebre; Nr. 3 und 4 Intermezzo und Impromptu. 2 Hefte je ℳ 2,—. C. F. Peters, Leipzig.

Endlich hat Sinding, der so viele herrliche Kompositionen den Geigern geschenkt hat, auch an die Violoncellisten gedacht und damit deren Literatur wirklich bereichert; ich kann nur jedem Violoncellisten dringend raten, die mir vorliegenden vier Stücke (Nr. 5 und 6 sind mir nicht zugegangen) sofort in sein Repertoir aufzunehmen, da sie himmelhoch über der gewöhnlich in Konzerten gespielten Literatur stehen. Das Präludium ist wieder ein prächtiges Beispiel für die frische Musikantennatur Sinding's, im Andante funebre schlägt er dagegen ernste, ergreifende Töne an; das Intermezzo ist ein zündendes, prickelndes Dacapostück, das Impromptu fällt recht in die Ohren und weist ein entzückendes Zwischensätzchen auf. Dies ist dem Klavier zuerteilt, das zwar im wesentlichen begleitend gehalten, aber voller Finessen im einzelnen ist und einen recht gewandten Spieler erfordert. Die Violoncellstimme von No. 1 und 3 verlangt recht tüchtige Bogentechniker; auf Popper'sche Mätzchen ist darin Verzicht geleistet.

W. A.

Sjögren, Emil. Op. 35. Sonate pour piano. ℳ 3,—. Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Auch bei diesem Werk trifft die Charakteristik zu, welche W. Niemann im Sammelband V, 113f. über Sjögren gegeben hat. Kraftvolle Themenbildung, interessante Rhythmik, satte Klangfarbe, reiche Harmonik ist allenthalben anzutreffen. Ein jeder Takt bekundet das bedeutende Talent des Verfassers. J. W.

Taneiew, Serge Iw. Op. 13. Cinquième Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle. ℳ 3,50. M. P. Belaieff, Leipzig.

Unter 13 Werken bereits 5 Streichquartette, fürwahr das beste Zeichen, daß der bedeutendste Schüler Tschaikowskys den höchsten Zielen nachstrebt und es verschmäht, sich an die große Menge zu wenden. Noch weit mehr wie sein Lehrer steht Tanejew im bewußten Gegensatz zur neurussischen (Petersburger) Schule und sucht noch mehr wie sein Lehrer Fühlung mit den Deutschen Klassikern. War bereits das Finale seines ersten Streichquartetts so beschaffen, daß es direkt als haydnmozartisch gelten konnte, so gilt dies von diesem ganzen fünften Quartett mit Ausnahme des langsamen Satzes, der beethovensch ist. Selbstverständlich darf das Werk nicht als eine bloße Kopie unserer Klassiker angesehen werden: ihr Geist nur waltet darin; sie würden sicherlich Tanejew als einen Geistesverwandten anerkennen. Im Adagio weiß er uns übrigens wirklich etwas zu sagen; auch schreibt er durchaus klangschön. Die sonnige Heiterkeit, die über dem Trio des Scherzos strahlt, ist einzig. Zündend wirkt das rhythmisch reizvolle Finale; am meisten antikisierend wirkt der erste Satz und hier wiederum das zweite Thema. Das gar nicht schwierige Werk sei aufs nachdrücklichste der allgemeinen Beachtung empfohlen. W. A.

Zöhrer, Josef. Op. 23. Aus vergangenen Tagen. Sechs Stimmungsbilder für Pianoforte. ℳ 3,—. Fr. Kistner, Leipzig.

Fleißig gearbeitete und durchaus gefällige Musik. Bedeutende Züge vermag ich allerdings nicht zu erkennen.

J. W.

Zeitschriftenschau

zusammengestellt von

Ernst Euting.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift V, Heft 1, S. 43.

Abert, Hermann. Das Romantische in der Musik — Der Tag (Berlin) 10. Januar 1904.

Anonym. Die Parsifal-Aufführung in New-York — NZfM 71, Nr, 3.

Anonym. Das Orgelspiel nach Vorlagen — KVS 18, Nr. 4.

Anonym. Aufbau eines Hauptgottesdienstes — KCh 15, Nr. 1.

Anonym. Brief uit Venetië. Een Gotterdämmerung-opvoering in Treviso — Cae 61, Nr. 1.

Anonym. Zum Musikunterricht an den Lehrerseminarien — Si 1904, Nr. 1.

Bachmann, Franz. Gotteshaus, Kultus, Symbolik — Si 1904, Nr. 1.

Bäuerle, Hermann. Die neue Ausgabe der Werke von Th. L. Victoria — GBl 29, Nr. 1.

Behrend, William. Les fêtes de Wagner à Berlin — MSu 3, Nr. 47.

Bouty, E. Kritik von G. Zambiasi's Aufsatz »Le figure di Lissajous nell' estetica dei suoni« — Journal de Physique Théorique et Appliqué (Paris, 11 rue Rataud), Dezember 1903.

Breithaupt, Rudolf M. Alfred Reisenauer — Mk 3, Nr. 8.

Brenet, Michel. Le rythme tonique dans la poésie et le chant religieux d'après un livre récent — GM 50, Nr. 2.

Bruneau, Alfred. Hommage à Hector Berlioz — La Revue de l'Art pour Tous (Paris, 9 rue da la Fontaine-à-Mulard) 1, Nr. 5.

Calvocoressi, M.-D. Un prédécesseur de Jean-Sebastian Bach: Johann Kuhnau — GM 50, Nr. 3ff.

Cambridge, M. A. The Folk-lore of the psalms — Calcutta Review (Calcutta, 52 Bentinck Street) Oktober 1903.

Coleman, P. Wagner's »Parsifal« — Critic (New-York, G. P. Putman's Sons) Dezember 1903.

Combarieu, Jules. L'imitation en musique — RM 4, Nr. 1.

Conrat, Hugo. Schiller und die Musik — AMZ 31, Nr. 1ff.

Curzon, Henri de. Croquis d'artistes: Mlle Jeanne Marié de l'Isle — GM 50, Nr. 1.

Dessoff, Albert. Briefe Lortzing's an Georg Meisinger — Mk 3, Nr. 7.

Drexler, Friedrich. Elektrisch betriebene Orgelgebläse — ZfI 24, Nr. 11.

Droste, Carlos. Jan Kubelik — NMP 13, Nr. 2 [mit Porträt].

Downes, R. P. Hector Berlioz — Great Thoughts (London, 4 St. Bride Street) Januar 1904.

Ehlers, Paul. Konzert-Reformation — WWB 35, Nr. 1ff.

Ehrenhofer, W. E. Die neue Orgel im Benediktinerstift zu St. Lambrecht in Obersteiermark — ZfI 24, Nr. 10.

Enschedé, J. W. Het Wilhelmusgeschil — Cae 61, Nr. 4.

F. »Pierrot« (Histoire d'un Pierrot). Pantomime in 3 Akten von Mario Costa. (Erstaufführung am Wiener Jubiläums-Stadttheater am 15. Dezember) — WKM 1, Nr. 31.

Fink. Die Walcker'sche Organola — ZfI 24, Nr. 10.

Floch, Siegfried. »Die deutsche Oper«, »Pasticcio« (von Canto Spianato). Zwei Aufsätze von Richard Wagner. (Im Zusammenhang mit der Geschichte des Musikdramas mitgeteilt) — WKM 1, Nr. 31.

Flower, B. O. The »Parsifal« of Richard Wagner and its spiritual significance — Arena (London, Gay & Bird), Dezember 1903.

Garlepp, Bruns. Die Trompete und ihre Bedeutung im Volksleben — AMZ 37, Nr. 4ff.

Germer, Heinrich. Friedrich Chopin in Leipzig — KL 27, Nr. 1.

Glebe, Karl. Das Protestantische und Evangelische bei Händel und Bach — CEK 18, Nr. 1 [nach einem Vortrag].

Grunsky, H. Anton Bruckner — BfHK 8, Nr. 4.

Gusinde. Beiträge zur Methodik des Schulgesangunterrichts in ästhetischer und psychologischer Hinsicht — Zeitschrift für Pädagogische Psychologie (Berlin, Hermann Walther) 5, Nr. 4/5 [Autorreferat über einen Vortrag, gehalten in der Psychologischen Gesellschaft zu Berlin].

Hahn, Arthur. »Die neugierigen Frauen«, Musikalische Komödie von Ermanno Wolf-Ferrari. Uraufführung im Münchener Residenztheater — NMZ 25, Nr. 6.

Hanslick, Eduard. Hector Berlioz — Neue Freie Presse (Wien) 30./31. Oktober 1903.

Hausegger, Friedrich von. Das unsichtbare Orchester im Konzertsaal — DMZ 35, Nr. 3.

Hehemann, Max. Tannhäuser's Pilgerfahrt — Mk 3, Nr. 7.

Heuß, Alfred. Beethoven's Missa solemnis und Neunte Sinfonie — S 62, Nr. 1/2f.

Horwitz, Benno. »Ce qu'on entend sur la montagne«. Symphonische Dichtung von Franz Liszt. Eine Auslegung — KL 27, Nr. 1.

Imbert, H. »La Reine Fiamatte«, livret en quatre actes et six tableaux, de M. Xavier Leroux. Première représentation à l'Opéra-Comique le 23 décembre 1903 — GM 49, Nr. 52.

—— »Messaline«, Drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux d'Armand Silvestre et de M. Eugène Morand, musique de M. Isidore de Lara, Premiére représentation au théâtre municipal de la Gaîté le 24 décembre 1903 — GM 50, Nr. 1.

—— M. Edouard Colonne — Revue Bleue (Paris, 41 rue de Châteaudun) 9. Januar 1904.

Ive, Oliver. »Parsifal« at New-York — MN, Nr. 670.

Jong, J. de. Berlioz als criticus — Onze Eeuw (Amsterdam) 4, Nr. 1.

Kaiser, W. »Armide« von Chr. W. Gluck (Wiesbadener Bearbeitung). Zur Aufführung im Stadttheater zu Halle am 14. Januar 1904 — NZfM 71, Nr. 4.

Karpeles, Gustav. Johann Peter Lyser und Felix Mendelssohn-Bartholdy — Nationalzeitung (Berlin) 4. Oktober 1903.

Klob, Karl M. Hector Berlioz — Neue Bahnen, 3, Nr. 23.

Kloß, Erich. Wagner-Ehrung und Gegenwart — MWB 35, Nr. 1.

Knosp, Gaston. Die Musik in Hinterindien — NMZ 25, Nr. 6ff.

Kohut, Adolph. Richard Wagner und Bismarck — NMZ 25, Nr. 6.

König, A, Die Ballade in der Musik — BfHK 8, Nr. 4.

Körner, F. Das Leipziger Gewandhaus. Seine Geschichte und seine künstlerische Bedeutung — Westermann's Illustrierte Deutsche Monatshefte, Dezember 1903.

Kromayer, F. »Der Mechanismus des musikalischen Ausdrucks« (aus M. Jaëll's »La musique et la psychophysiologie« übersetzt) — KL 27, Nr. 1.

László, Akos, Kornél Abranyi (15. Oktober 1822 bis 20. Dezember 1903) — AMZ 31, Nr. 1.

Leßmann, Otto. Eduard Laßen † — AMZ 31, Nr. 4.

Lewinsky, Josef. Tannhäuser-Reminiszenzen — DMZ 35, Nr. 1.

Liebscher, Arthur. Jugendkonzerte oder Musikabende — NMZ 25, Nr. 6.

Lüpke, G. von. Tonmalerei im Liede — NMZ 25, Nr. 7.

Mangeot, A. »La Reine Fiamette« de Xavier Leroux. Première représentation le 23 décembre 1903 — MM 15, Nr. 24f.

Manz, Gustav. H. von Helmholtz und die Musik — Mk 3, Nr. 7.

Marnold, Jean. L'Etranger, action musicale, poème et musique de Vincent d'Indy — Mercure de France (Paris, 26 rue de Condé) Januar 1904.

Marsop, Paul. Emile Jacques-Dalcroze und seine Kinderlieder — NMP 13, Nr. 2.

Mey, Kurt. Von den Meistersingern und ihrer Musik — NZfM 71, Nr. 1ff.

Michelsen, G. A. De paedagogie van het pianospel — Cae 61, Nr. 1.

Moreno, H. »La Reine Fiamette«, conte dramatique en quatre actes et six tableaux, de M. Catulle Mendès, musique de M. Xavier Leroux. Première représentation à l'Opéra-Comique le 23 décembre 1903 — M, Nr. 3796.

[**Möricke.**] Lose Gedanken über Musik aus Eduard Möricke's Briefen — Internationale Literatur- und Musikberichte (Berlin) 10, Nr. 26.

Morsch, Anna. Das Studium der Musikgeschichte für den Lehrberuf — KL 15. Januar 1904.

Neißer, Arthur. Aus der »Musikstadt« Wien — AMZ 31, Nr. 1.

Nf. Gustav Mahler und seine dritte Sinfonie in D-moll — SMZ 44, Nr. 1f.

Niggli, A. Theodor Kirchner († 18. September 1903). Ein Gedenkblatt — SMZ 44, Nr. 1f.

Norsa, Pietro Can. La diocesi di Biella e la musica sacra — SC 5, Nr. 7.

Pastor, W. Bruckner's Neunte Sinfonie — Beilage zur Täglichen Rundschau (Berlin) 1903, Nr. 286.

Pfohl, Hamburg. Ein neues Klavier, das »Sangklavier« — MWB 35, Nr. 1.

[**Pius X.**] Brief an den Herrn Kardinal Respighi, General-Vikar von Rom, über die Erneuerung der Kirchenmusik — GR 3, Nr. 1.

—— Motu proprio über die heilige Musik — ibid.

—— Motu proprio Papst Pius X. über die Kirchenmusik — AMZ 31, Nr. 3 [wörtliche Übersetzung].

—— Motu proprio Pius X über die Kirchenmusik — C 21, Nr. 1.

Post, H. Zur Reform des protestantischen Kirchengemeindegesanges in Deutschland — Mk 3, Nr. 7f,

Pougin, Arthur. »Messaline«, musique de M. Isidore de Lara. Première représentation le 24 décembre 1903 — M, Nr. 3796.

—— Le bilan musical de 1903 — ibid., Nr. 3797.

Procházka, Rudolf. »Im Tiefland« von Rudolf Lothar und Eugen d'Albert — NMZ 25, Nr. 7.

Prod'homme, J.-G. Hector Berlioz à Montmartre — La Revue de l'Art pour Tous (Paris, 9 rue de la Fontaine-à-Mulard) 1, Nr. 5.

—— Harriett Smithson, première femme de Berlioz — Revue Bleue (Paris, 41 rue de Chateaudun) 23. Januar 1904.

—— Le maisons de Berlioz — Le Magasin Pittoresque (Paris, 53 rue Monsieur-le Prince) 71, Nr. 23.

R., E. »Vita nuova« (von Wolff-Ferrari) — SMZ 44, Nr. 3.

R., E. D. English opera in London. The Moody-Manners season — MMR, Nr. 397.

Raff, Helene. Vier Briefe Adolf Jensen's an Joachim Raff — Mk 3, Nr. 8.

Ricci, Corrado. Bellini e Leonello d'Este — Emporium (Bergamo), Dezember 1903.

Richard, August. Die Grals-Erzählung in Rich. Wagner's »Lohengrin« — NMZ 25, Nr. 6.
Richards, Joseph W. The Goldschmidt theory of harmony — The Journal of the Franklin Institute (Philadelphia) 1903, Seite 301 ff.
Riemann, Ludwig. Akustische und tonpsychologische Auffassung des deutschen Volksliedes — DVL 6, Nr. 1.
Ritter, Hermann. Etwas über den Geigenbogen — NMZ 25, Nr. 7 [mit Porträt François Tourte's].
Roellin, G. Enrico Bossi — MSu, Nr. 46.
S., O. A. Zur Musikgeschichte Kölns im 18. Jahrhundert — RMZ 5, Nr. 1.
Saint George, Henry. Algernon Ashton. A few impressions of his life and works — Mc 9, Nr. 3.
Samazeuilh, Gustave. Pariser Opernpremièren (X. Leroux' »La Reine Fiamette« und J. de Laras' »Messaline« — S 62, Nr. 4/5.
Sangeslob, Heinrich. Zur Vorbereitung im musikalischen Kirchenamte — CEK 18, Nr. 1.
Scheffler, Hugo. Wie ist das Klavier gestimmt — DMZ 35, Nr. 1.
Schmid, Otto. »Odysseus' Tod« von August Bungert. Uraufführung in Dresden am 30. Oktober 1903 — BfHK 8, Nr. 4.
Schmid, Th. Kunstgeschichtliche Stellung der römischen Choralreform von 1614—1615 — Stimmen aus Maria Laach (Freiburg i. B., Herder) 1904, Nr. 1.
Scholz, B. Betrachtungen eines Musikers über Karl Reinecke's »Meister der Tonkunst« — Beilage zur Allgemeinen Zeitung (München) 1903, Nr. 290.
Schneider, Louis. Xavier Leroux — RM 4, Nr. 1.
—— Comment on répète à l'Opéra-Comique — ibid.
Schüz, A. E. Jaques Dalcroze und sein neues Werk — NMZ 25, Nr. 7.
Seidl, Arthur. Über die Kunst, Konzerte zu hören — Anhaltischer Staats-Anzeiger 1903, Nr. 238.
Sivry, A. de. Le Centenaire de Berlioz à Paris — MM 16, Nr. 1.
Southgate, T. L. The culture of musicians — MN, Nr. 672.
Spannuth, August. »Parsifal« in New-York — S 62, Nr. 3.
Spiro, Friedrich. »Tristan« in Rom — S 62, Nr. 4/5.
—— Die Kundgebung des Papstes — ibid., Nr. 6/7. [Reform der katholischen Kirchenmusik.]
Steuer, M. Rückblick auf das Musikjahr 1903 — S 62, Nr. 1/2 und 4/5.
Stier, Ernst. Berlioz' erste und letzte Liebe — NMZ 25, Nr 4.
—— Georg Caspar Schürmann, ein Hofkapellmeister des 18. Jahrhunderts — Mk 3, Nr. 8.
Storck, Karl. Die Geschichte der Programmmusik — Der Türmer (Stuttgart, Greiner & Pfeiffer) 6, Nr. 4.
Tabanelli, Nicola. La questione Mascagni-Liceo di Pesaro dinanzi al Consiglio di Stato — RMI 10, Nr. 4.
Taillefer, A. Das Urheberrecht der Tonsetzer und die mechanischen Musikinstrumente. Bericht für Frankreich — Rechtsschutz und Urheberrecht (Berlin) 1903, Nr. 10.
Tappert, Wilhelm. Weihnachtslieder — NZfM 70, Nr. 51.
Teibler, Hermann. Ermanno Wolf-Ferrari's musikalische Komödie »Die neugierigen Frauen« — NMP 12, Nr. 24.
—— »Das verlorene Paradies.« Sinfonische Dichtung in einem Prolog und drei Teilen für Soli, Chor, Orchester und Orgel. Dichtung nach Milton von L. A. Villanis. Musik von Enrico Bossi. Uraufführung in Augsburg am 6. Dezember 1903 — AMZ 31, Nr. 1.
—— Max Reger — MWB 35, Nr. 1 ff.
—— Enrico Bossi's »Das verlorene Paradies« — NMP 13, Nr. 1.
Thießen, Karl. Neue Männerchöre — NZfM 70, Nr. 47.
—— »Das verlorene Paradies« von Enrico Bossi — S 62, Nr. 6/7.
Thode, H. Von Gluck bis Wagner — Beilage zur Täglichen Rundschau (Berlin) 1903, Nr. 230.
Mir Bozki (St. Petersburg, Raziezzhaya 7) November 1903.
Thomas. Musical education in the United States — MW, November 1903.
Tiersot, Julien. Le Centenaire de Berlioz — M, Nr. 3794.
—— Julien. Gossec et les noels — M, Nr. 3796.
—— Le Musée Berlioz — M, Nr. 3797 f.
—— Lettres et documents inédits sur le requiem de Berlioz — M, Nr. 3799.
Torchi, Luigi. »La Vita Nuova.« Cantica su parole di Dante, composta da E. Wolf-Ferrari (op. 9) — RMI 10, Nr. 4.
Treitel. Über die neuen Theorien der Schallleitung und -Empfindung — Zeitschrift für Pädagogische Psychologie (Berlin, Hermann Walther) 5, Nr. 4/5 [Autorreferat über einen Vortrag].
—— Die Camera acustica — Prometheus (Berlin, Mückenberger) Nr. 737.
Tümpel, W. Das Gesangbuch für die evangelisch-lutherische Kirche des Herzogtums Braunschweig — Si 28, Nr. 12.

Unglaub, C. Alfred Reisenauer — SH 44, Nr. 1.

V. Vom Kirchengesangverein für Anhalt — Si 28, Nr. 12.

Valetta. Berlioz — Nuova Antologia (Rom, 131 Corso Umbert I), Nr. 786.

Váli, Ernst. Über den Wert der Hörübungen bei Taubstummen — Monatsschrift für Ohrenheilkunde (Berlin, Oscar Coblentz) 37, Nr. 11.

Vancsa, M. Briefe von Hector Berlioz an die Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein — NMP 12, Nr. 23.

—— Vom Wiener Ansorge-Verein — NMP 13, Nr. 2.

Villanis, Luigi Alberto. Giulio Massenet e la giovine scuola — Nuova Antalogia (Rom, Corso Umberto I, 131) 1. Dezember 1903 [mit Porträt und Autographie].

Viotta, Henri. Hector Berlioz — De Gids (Amsterdam, P. N. van Kampen & Zoon) November 1903.

—— Hector Berlioz — Cæ 60, Nr. 15.

W., K. Musikfest in M.-Gladbach — RMZ 4, Nr. 50.

Walter, Victor. Tschaikowsky —

Warriner, J. The training of teachers — MN, Nr. 666.

Watsuji, S. Über die Verteilung der elastischen Fasern im Gehörorgan. Nach einem Vortrag gehalten auf der 75. Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte in Cassel 1903 — Internationales Centralblatt für Ohrenheilkunde (Leipzig, J. A. Barth) 2, Nr. 3 [Autorreferat].

Wauwermann, Paul. Das musikalische Urheberrecht und die mechanischen Musikinstrumente — Rechtsschutz und Urheberrecht (Berlin) 1903, Nr. 10.

Weber, Wilh. »Das verlorene Paradies« von M. Enrico Bossi, Uraufführung durch den Oratorienverein Augsburg am 6. Dez. 1903 — NMZ 25, Nr. 5.

Weckerlin, J. B. Lettre de Meyerbeer sur les »Huguenots« — Bulletin de la Société de l'Histoire du Théâtre (Paris 1903, Nr. 5.

Weingartner, Felix. Was können wir von Berlioz lernen? — Vossische Zeitung (Berlin) 1903, Nr. 579.

Wellmer, August. Hector Berlioz — BfHK 8, Nr. 3.

—— Das musikalische Weihnachtsidyll — ibid.

—— Johann Gottfried Herder. Ein Gedenkblatt — BfHK 8, Nr. 4.

Welti, H. Berlioz — Die Nation (Berlin, Georg Reimer) 21, Nr. 11.

Werner, Hildegard. Madame Erika Lie-Nissen † — MN, Nr. 665.

Widmann, B. Zu dem Artikel in Nr. 10 »Palestrina muß populärer werden« — GBl 28, Nr. 11.

Wildermann, Heinr. »Parsifal« in New-York — RMZ 5, Nr. 2.

—— Über das amerikanische Theater — ibid., Nr. 3f.

Winterfeld, A. von. Allerlei Berlioziana. Anekdotisches aus B.'s Leben — NMZ 25, Nr. 4.

—— Chopin als Lehrer — NMZ 25, Nr. 7.

Wirth, Moritz. Die Zeitmaße des ersten Satzes von Beethoven's vierter Symphonie — MWB 34, Nr. 49ff.

Wolf, Johannes. Die Bedeutung der Chorgesangspflege für den Gemeindegesang — Mitteilungen des geschäftsführenden Ausschusses des evangelisch-kirchlichen Chorgesang-Verbandes für die Provinz Brandenburg (Berlin) 1903, Nr. 45 [nach einem Vortrag].

Wolton, Tom S. Einige Mißverständnisse betreffs Berlioz' — Mk 3, Nr. 5.

Wolzogen, Hans von. Zur Liszt-Feier in Stuttgart — MWB 34, Nr. 47f.

Zibelin-Willmerding. De la voix. Considération sur l'art vocal, sa technique et ses manifestations — MSu 3, Nr. 45 [nach einem Vortrag].

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Berlin.

In der Januar-Sitzung (20. 1. 1904) hielt Herr Basile de Korganov, Vize-Präsident der Sektion Tiflis der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft, einen Vortrag: *Sur la musique du Caucase.* Nach kurzem ethnographisch-historischem Überblick charakterisierte Redner die Musik der verschiedenen Völkerstämme (Armenier, Georgier, Lesgier, Kurden, Kachetiner, Gurier) und wies den Forscher und Musiker auf diese noch immer — indeß wie lange noch — fließenden Quellen musikalischer Originalität hin. Der fesselnde Vortrag wurde illustriert durch eine Anzahl ebenso charakteristischer wie reizvoller musikalischer Beispiele; er wird in einer der nächsten Nummern der »Zeitschrift« als selbständiger Artikel erscheinen.

In dem musikalischen Teil des Abends spendeten in dankenswertester Weise: Konzertsängerin Fräulein Marie Lindow und Herr Organist Walter Fischer Lieder für Gesang und Harmonium, Herr Wilhelm Eylau (Violine) unter gütiger Mitwirkung von Frau Anna Pfannenstiel (Klavier) verschiedene Violin-Kompositionen.

Ernst Euting.

Frankfurt am Main.

Einen ehemalige Frankfurter Kunstverhältnisse besonders kennzeichnenden Vortrag brachte die Mitgliederversammlung vom 23. November. Herr Carl Süß sprach über *G. B. Telemann's musikalischen Nachlaß in Frankfurt am Main.* Unserer Stadt galt zum großen Teil das Schaffen und Wirken des einstigen Rivalen des großen Johann Sebastian Bach, eines Meisters, den allerdings das mächtige Genie des Thomaskantors für seine Zukunft und somit auch für unsere Gegenwert in den Hintergrund drängte. Um so dankenswerter erschien der Vortrag des Redners, der die Gestalt von Bach's Zeitgenossen wieder aus der Vergessenheit erstehen ließ. Der Vortragende entwarf ein ebenso fesselndes wie lehrreiches Bild von dem künstlerischen Treiben unserer Ahnen und Mitbürger zu Beginn des 18. Jahrhunderts, beleuchtete die künstlerische Tendenz der Vorläufer und Zeitgenossen Bach's und Händel's und wies auf die Schätze hin, die — zum großen Teil für Frankfurt geschaffen — hier noch der Auferstehung harren.

Es wurde der Wunsch ausgesprochen, daß die Ausführungen des Redners der Öffentlichkeit zugänglich werden und zugute kommen. Daß Perlen älterer Satzkunst der Musik wiedergewonnen werden können, bewiesen Gesangsvorträge von Arien Telemann's und seines nächsten Nachfolgers König durch Fräulein M. Wittichen aus Marburg, die, vom Redner am Klavier begleitet, diese Kompositionen mit schöner Stimme und Schule ganz vortrefflich und stilvoll zu Gehör brachte.

Anton Urspruch.

Leipzig.

Zur Vorbereitung auf die erste Aufführung von Franz Liszt's Symphonie zu Dante's »Diana commedia« im Gewandhause hielt Herr Prof. Dr. A. Prüfer am 31. Jan. vor den Mitgliedern der Ortsgruppe einen Vortrag über das Werk und seinen Schöpfer, indem er Zeit und Gründe der Entstehung des Näheren erläuterte, das Verhältnis des Musikers zum Dichter, der Komposition zum Gedicht beleuchtete und schließlich eine Analyse der Symphonie gab. Herr Prof. E. Eckert trug einzelne

Partien auf dem Klavier vor, während Herr Kantor **Borchers** mit dem Petri-Kirchenchor das abschließende Magnifikat zu Gehör brachte und damit den gelungenen Vortrag in dankenswerter Weise unterstützte. **A. Schering.**

Neue Mitglieder.

Neumayer, Friedrich, Rechtsanwalt, Kaiserslautern (Pfalz).

Riemann, Wilhelm in Wanne i. W.

Rose, Algernon, S., London, S. W. Authors Club. 3 Whitehall Court.

Schmitz, Franz Xaver, Musiklehrer in Prüm, Bachstraße 10.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Philipp, J., Professeur au Conservatoire, Paris, jetzt 54 rue la Bruyère.

Prod'homme, J. G. Paris. jetz 102ter rue Lepic.

Scheepers, J. J., Kapellan in Oldenzaal, jetzt in Oude Pekela, Holland.

Ulrich, Bernhard, stud. phil. Leipzig, jetzt Elisenstr. 32 I.

Unsern Mitgliedern

zur Nachricht, daß dem Auftrag der Redaktionskommission gemäß
Herr Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Salomonstr. 11
die Redaktion der Zeitschrift der IMG.,
Herr Dr. Max Seiffert, Berlin W, Göbenstr. 28
die Redaktion der Sammelbände der IMG. übernommen hat.
Gefl. Zuschriften und Sendungen werden an diese neuen Adressen erbeten.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden

Sammelbandes.

Friedrich Ludwig (Potsdam). Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter. II. Die 50 Beispiele Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier.
Hermann Müller (Paderborn). Aus schlesischen Visitationsberichten.
Carl Mennicke (Leipzig). Johann Adolph Hasse. Eine biographische Skizze.
O. Fischer (Prag). Zum musikalischen Standpunkte des Nordischen Dichterkreises.
Ernst Rychnovsky (Prag). Ludwig Spohr und Friedrich Rochlitz. Ihre Beziehungen nach ungedruckten Briefen.
Charles Maclean (London). Berlioz and England.
O. G. Sonneck (Washington). Nordamerikanische Musikbibliotheken. Einige Winke für Studienreisende.

Ausgegeben Ende Februar 1904.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Salomonstraße 11.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 7. **Fünfter Jahrgang.** **1904.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

„Euryanthe" in neuer Einrichtung.[1])

Am 19. Januar dieses Jahres wurde in der Wiener Hofoper die »Euryanthe« aufgeführt. Zu dieser Aufführung wurde ein Textbuch herausgegeben, welches folgenden Titel führt: »Euryanthe, große romantische Oper in drei Aufzügen von Helmine v. Chezy. Musik von Karl Maria v. Weber. Neue Einrichtung für das k. k. Hofoperntheater in Wien«. Derjenige, der die neue Einrichtung vorgenommen hat, ist nicht genannt, aber wohl bekannt. Sie rührt von dem Direktor der Wiener Hofoper Gustav Mahler her. Es bedarf jedoch nicht einer persönlichen Legitimierung, um die Eignung zu dieser Einrichtung abzuleiten, denn sie spricht für sich. Wir wollen also auch die Person des Bearbeiters ganz außer Acht lassen.

»Euryanthe«, das Schmerzenskind Weber's, das ihm so viel Kummer, Sorge und Pein in den letzten Jahren seines Lebens machte, hatte das sonderbare Geschick, sich nur an einigen wenigen Bühnen am Repertoire erhalten zu können; auch an diesen tauchte die Oper periodisch unter, um dann wieder hervorgezogen zu werden. Die sieghafte Kraft der Musik brachte dies zuwege. Wir kennen diese herrliche Tonsprache. Sie ist seit den achtzig Jahren, da sie in Wien zum erstenmale von Weber aufgeführt wurde, nicht gealtert. Ihr schwerer Lebenskampf ist daher nicht hervorgerufen durch eigene Schwäche, sondern — wie bekannt — durch das Textbuch. Die Verfechter desselben konnten wenig zu seiner Verteidigung vorbringen und selbst Jaehns, der pietätvolle, gründliche Weberforscher, findet das Gedicht »unzusammenhängend, unklar, unsymmetrisch«. Wenn nun wirklich die Mängel desselben in der neuen Bearbeitung

1) Dieser Aufsatz war für das Februarheft bestimmt, mußte aber wegen postalischer Verspätung der Korrektur zurückgestellt werden. Die Redaktion.

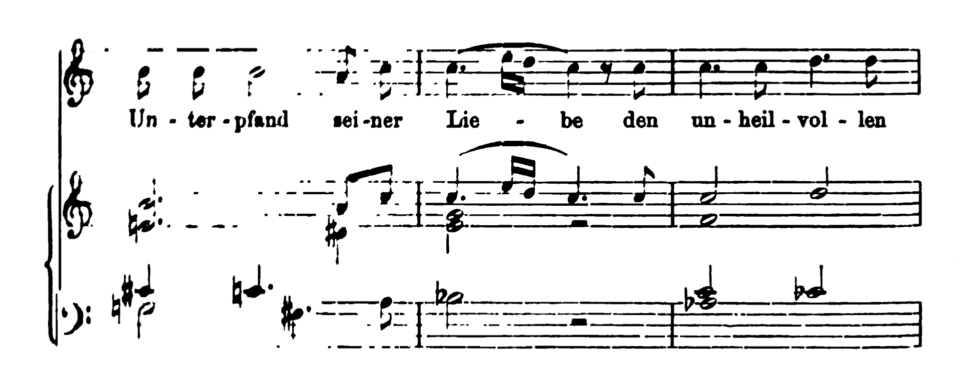
behoben sein könnten, so wäre damit eine rettende Tat vollbracht. Und ich glaube, es ist geschehn. Das Grundübel wurde an der Wurzel gepackt und dabei wurden keine einschneidenden Änderungen vorgenommen; es ist kein Verlust musikalischer Schönheiten zu beklagen, das Ganze ist gefestet bei geringen Änderungen. Diese sind zum Teil aus der ersten Fassung herübergenommen und sollen noch näher bezeichnet werden. Die kleinen Striche sind viel rücksichtsvoller gemacht, als solche an mancher Bühne vorgenommen werden.

Wenn diese Änderungen vom Standpunkt der einheitlichen Zusammenfassung der Oper betrachtet werden, so ergibt sich folgendes: Erstens wurde das Gespenst aus der Oper verjagt. Die immer unverständliche, mysteriöse Geschichte von Emma und Udo ist mit einem chirurgischen Eingriff — einem Kaiserschnitt vergleichbar — entfernt. Dieselbe gehörte auch nicht in die Seele der Handlung, sondern war als dramatisches Motiv eingelegt, das jedoch den Gang der Handlung nur belastet und verdunkelt. Die herrliche Musik hierzu, das Largo in H-moll, sollte schon in der Ouvertüre dieses Geheimnis verkünden. Zu ihrer vermeintlichen Verdeutlichung fiel Weber auf den Einfall, während der Ouvertüre den Vorhang heben zu lassen und ein Gruftbild zu zeigen. Diese Musik bleibt uns in der neuen Einrichtung erhalten, während wir den dramatischen Spuk, der damit getrieben wird, gerne missen. Dieses H-moll-Thema birgt nunmehr ein Geheimnis, das nicht außerhalb der Oper liegt, sondern in ihr. Adolar gibt Euryanthe als Unterpfand der Liebe einen Ring, der ein kostbares Familienstück ist. Aus ihm hatte Adolars Schwester das Gift gesogen, als sie nach dem Tode ihres Gatten das Leben nicht mehr ertragen konnte. Nunmehr liegt das Schwergewicht nicht auf dieser Erinnerung, sondern Motiv und Ring sind gleicherweise die Symbole der Liebe und der Verschwiegenheit, des geheimnisvollen Vertrauens. So ist die Schürzung des Knotens eine natürliche und das Motiv wird in poetischer Umdeutung verwertet. In dem mir vorliegenden Klavierauszug mit Text (Volksausgabe Breitkopf und Härtel Nr. 114) wurde die Stelle von Seite 37 System 3 bis Seite 39, System 1, 3. Takt, folgendermaßen geändert:




Eglantine.
Nacht? Was stö-rest du der To-ten Ruh'?
pp
Euryanthe.
Ich fle-he dort für Emma's Frieden, der Schwester A-dolars, ihr Gatte fiel in
blut'-ger Schlacht, in grimmen Schmerz legt sie an sich die Frev-ler-hand,
Eglantine.
(pp) Sprich wei-ter
aus ei-nem Ring, mit Gift ge-füllt, sog sie den Tod. Am


Mai, in banger Trennungsstunde gab mir mein A - do - lar als


Un - ter - pfand sei - ner Lie - be den un - heil - vol - len


Eglantine.
Und wo ver-wahrst du ihn?
(zieht das Kleinod hervor)
Ring.
Ihn heg' ich hier an mei - nem



Dieses Thema wird auch am Schluß der Oper den Worten Adolar's untergelegt, die er an Euryanthe richtet statt jener Ansprache Adolar's, die immer unverständlich blieb: »Ich ahne Emma! Selig ist sie jetzt, der Unschuld Träne hat den Ring benetzt, Treu' bot dem Mörder Rettung an für Mord, ewig vereint mit Udo weilt sie dort ...« Von Seite 166 System 2, Takt 7 lautet jetzt die Stelle:

Adolar.
pp
Ge-liebte! kannst du mir verzeih'n? Der Unschuld Tränen deinem Feinde
weih'n? Lieb' bot dem Mör - der Lie - be an für Leid und



Hieran schließt sich der führende Gedanke der ganzen Oper als Krönung des Werkes »Ich bau auf Gott und meine Euryanth'«, in der Fassung vom ersten Akt, Klavierauszug Seite 27, System 1, Takt 7. So sind Anfang und Ende der Oper miteinander verbunden. Adolar klagt sich in den obigen Worten (vgl. das letzte Notenbeispiel) als Mörder seiner Euryanthe an und nur die göttliche Vorsehung beschützte das treue, unschuldvolle Weib. Folgerichtig ist in der Neueinrichtung die Geschichte mit der Schlange weggefallen. Euryanthe wird von Adolar in der Wildnis zurückgelassen, ihrem Geschick überlassen, ohne daß der Edelmut Euryanthens, sich für Adolar der giftigen Schlange entgegenzustellen, sich betätigen kann. Niemand wird dem Heimfall der Szene Nr. 16 eine Träne nachweinen. Seite 120, System 4 wird an Stelle der Kampfmusik folgender Schluß hinzugefügt:



Die darauffolgende Szene und Kavatine Nr. 17 schließt sich in a-moll an. Zu diesen wichtigen Änderungen reiht sich noch der Wegfall des vermeintlichen Todes Euryanthens. Sie sinkt nicht dahin, als der König sie zurückführen will, sondern dem Ruf »Zu ihm, zu ihm!«, der sich an die Nr. 19, Klavierauszug Seite 134 anschließt, folgt die Ausführung. Sinnig ist in ihren Abgang die Erinnerung an das von ihr nicht gewahrte Geheimnis eingefügt. Die Anweisung des neuen Textbuches lautet: »Euryanthe, wie von einem plötzlichen Schauder gepackt, zögert und wankt einen Augenblick; als der König sie mit freundlicher Geberde ermuntert, faßt sie sich sogleich und schließt sich, von ihm unterstützt, in leidenschaftlicher Hast den andern an«. Die trübe Rückerinnerung wird von dem verhängnisvollen Motiv begleitet.

Was sonst noch an Änderungen vorgenommen wird, tritt dem gegenüber zurück. Zwei Stellen, die von Weber gestrichen wurden, gelangen wieder zu ihrem Rechte. So die Stelle in der dritten Szene des ersten Aktes im Duett der Euryanthe und Eglantine, Klavierauszug Seite 34, System 4, die im Anhang des Klavierauszuges auf Seite 170, 171 abgedruckt ist. Euryanthe erzählt da von der Werbung Adolars und der Trennung; Eglantine schleicht sich in ihr Vertrauen ein. Ferner ist in der ersten Szene des dritten Aktes, Seite 117, System 3, Takt 3 bis Seite 119, System 1, Takt 3, jene Fassung wieder hergestellt, welche im Original steht und auf Seite 173 des Klavierauszuges abgedruckt ist. Der Dialog zwischen Euryanthe und Adolar ist da weiter ausgeführt; sie fleht um Gehör und findet nur taube Ohren. Adolar schenkt ihren Beteuerungen keinen Glauben. Der Komponist, entmutigt und schwankend gemacht, hatte diese Kürzungen vorgenommen in der Meinung, dadurch die Oper zu kräftigen, in der Absicht, die Dauer der Oper, die damals zu lange schien, abzukürzen. Wir sind heute an längere Opern gewöhnt und werden diese Auseinandersetzungen gern hinnehmen, um so mehr, da sie dazu beitragen, den Gang der Handlung zu klären.

Um ein möglichst vollständiges Bild der neuen Einrichtung zu geben, seien folgende Änderungen und Striche angeführt:

Seite 43/4 letzter resp. erster Takt lauten jetzt die Worte Eglantinens: »Im Schlafe schleich ich mich an deine Seite, der Ring sei mein! Zum Zeugnis wider dich.«

Seite 71, System 7 fg. lauten die Worte Eglantinens: »In meiner Hand ist der Verhaßten Schicksal. Ich halte dich, du, unter Schauern errung'nes Unterpfand der süßen Rache, den mutig ich der Schlafenden entwand. Verhängnisvoller Ring, bezeuge du ...«. Seite 73, System 3/4 letzter resp. die drei ersten Takte sagt Lysiart: »Vertrau mir diesen Ring! Und elend sollst du deine Feindin sehn ...«

Seite 131, System 4, Takte 1 und 2 sagt der König: »Nun sei genug, im Tann hier laßt uns ruhn.«

Seite 161, System 4, Takte 4 und 5 ruft Eglantine: »Ich war's, die heimlich ihn der Schlafenden entwandte.«

Seite 162, System 3 lauten die Worte des Königs: »Blick um dich, teurer Held! Die Sonne lacht dir neu!« Das folgende von Seite 162, letztes System bis Seite 164, System 5, Takt 2 ist gestrichen.

Die übrigen Striche sind, wie folgt:

Seite 49, System 5, Takt 7 bis Seite 52, 1. Takt (inklusive).
Seite 106, Takt 3 bis Seite 113, System 4, Takt 2.
Seite 114, System 3, Takt 2 bis Seite 115, Takt 2 (inklusive).
Seite 134, Nr. 20 bis Seite 136, vorletzter Takt.
Seite 139 wird an Stelle der Jammerrufe des Chores und seiner Trauer ob des »Zusammensinkens« der Euryanthe ein kurzes Nachspiel eingelegt.
Seite 142, System 1, Takt 1 bis System 3, Takt 4.
Ebenso in Nr. 24, Seite 152, letztes System, Takt 4 bis Seite 155 letzter Takt (inklusive).
Endlich im Finale die Stelle von Seite 159, System 4 letzter Takt (die Worte der vorangehenden drei Takte lauten nunmehr: »mein König, rette, strafe!«) bis Seite 160, System 2, Takt 3.

Wenn wir uns nun die Frage vorlegen, ob durch diese Änderungen alle Mängel des Operntextes behoben sind, so lautet die Antwort verschieden je nach den Ansprüchen, welche wir an ein romantisches Sujet stellen. Wir müssen in jeder romantischen Oper einen Zusatz zur Essenz des Stoffes uns gefallen lassen, der dem guten Glauben des Hörers überantwortet ist. Das Geheimnisvolle, das Wunderbare der Romantik ist nicht selten mit einer gewissen Unwahrscheinlichkeit verbunden, besonders wenn die Vorgänge den Gesetzen der Natur und des Seelenlebens nicht vollkommen entsprechen. In der »Euryanthe« ist ein solcher unergründlicher Fleck das Schweigen Euryanthens gegenüber Adolar über den Hergang, wieso der Ring ihr abhanden gekommen ist. Die ältere Fassung, in welcher Euryanthe in der Wildnis um Gehör fleht, das ihr Adolar nicht gewährt, sondern sie gleichsam ungehört verstößt, ist in der neuen Bearbeitung wieder aufgenommen; allein auch da wird der Rationalist sagen, sie hätte wohl in der langen Wanderung Gelegenheit gehabt, ihm eine Aufklärung zu geben. Somit hätte das Stück schon früher schließen können. Es ist dies beiläufig ebenso, als wenn man in Wagner's »Tristan und Isolde« von Brangäne erwarten würde, sie solle das Geheimnis des Liebestrankes früher lüften; es würde dann wohl der Todesstoß entfallen und damit der ganze dritte Akt. Wer wollte das Kunstwerk in dieser Weise verstümmelt sehen? So tief tragisch begründet ist die Sache allerdings in der Euryanthe nicht. Wir müssen das Rätsel ihres Schweigens hinnehmen und können es uns in irgend einer Weise deuten. Der Vernunftgründe dürfte es nicht ermangeln; allein da eine Änderung vorzunehmen, ist wohl kein Bearbeiter berechtigt. Die Oper fällt und steigt mit dieser dunkeln, unaufgeklärten Verschwiegen-

heit. Vielleicht liegt diese in der tiefen Liebe Euryanthens, die dem Geliebten gegenüber zögert, den schnöden Verdacht im richtigen Zeitpunkt aufzuhellen, willig mit ihm in die Verbannung zieht, da sie sein Geheimnis nicht bewahrt hat. Nur im Momente der drohenden Trennung von Adolar will sie ihm den Hergang erklären, wird aber nunmehr von Adolar ungläubig zurückgestoßen. Die Liebe war es, die ihr Schweigen auferlegt hatte. Sagt doch Tristan: »Des Schweigens Herrin heißt mich schweigen: faß ich, was sie verschwieg, verschweig ich, was sie nicht faßt.« Ich will damit keine Deutung zu diesem Rätsel gegeben haben. Ich möchte nur auf eine der vielen Möglichkeiten einer Deutung hingewiesen haben. Wenn wir von diesem vermeintlichen Mangel absehen, so sind in der Tat alle Mängel behoben, die uns den Genuß des Werkes trüben konnten. Das empfängliche Wiener Publikum, das bei der ersten Aufführung etwas skeptisch schien, hat seine Anerkennung nicht versagt. Die zweite Aufführung fand vor vollem Hause statt, ein in den Annalen der Wiener Hofoper bei einer Euryanthe-Aufführung noch nicht dagewesener Fall. So ist zu hoffen, daß nunmehr dieses Werk dauernd am Repertoire erhalten bleibe. Die andern deutschen Theater werden sich wohl diese »neue Einrichtung« der »Euryanthe« nicht entgehen lassen, um einem Werke gerecht zu werden, welches zu den besten der deutschen Opernliteratur gehört. Hiermit soll die historische Stellung dieses Werkes allerdings nicht kritisch erörtert sein. Wir können uns an demselben erfreuen, ohne sein Verhältnis zu dem musikalischen Drama der nachfolgenden Zeit in Betracht zu ziehen.

Wien. **Guido Adler.**

Pianoforte four-hand Compositions.

Compared with the age of the keyboard instruments, four-hand (à quatre mains) playing is very young. Less than a century and a half embraces its whole history. Before 1765 we hear nothing of two performers on one instrument, although the playing of two performers on two, and even of more performers on more harpsichords, was common enough. The earlier J. S. Bach, for instance, wrote concertos for two, three, and four harpsichords, and the still earlier Couperin (le Grand) an Allemande for two (in the second book of his Pièces, the first of the ninth Order). Can it really be that it took so long to make the discovery of a device that seems to us so simple and obvious? Perhaps the small compass, and consequent narrowness of the keyboard, was an obstacle in the way. But then the usual compass of five octaves (now it is seven and more) did not begin to be extended till about the end of the 18th century, when the first stage of the popularity of piano-

forte duet playing was already past. However speculation is of no avail. We had better be satisfied with ascertained facts. From April 1764 to July 1765, Leopold Mozart was in London for the purpose of exhibiting his children as infant prodigies — Maria Ann being then 14, and Wolfgang, who became the great Mozart, 8 years old. From advertisements we learn that the children often played duets on one instrument, and a letter of the father contains the following words: "In London, Wolfgang composed his first piece for four hands. Till then nobody had written a four-hand sonata." Here we have a definite statement, one made by a well-informed and honest man. And this statement is supported by the negative fact that no duets of this kind of an earlier date are known to exist. For the older contemporaries of Mozart that wrote duets wrote them subsequently to 1765; indeed were incited thereto by his example. As Mozart's early works of this kind are lost, the earliest existing duets are those of older contemporaries. Of these were first in the field the English historian Charles Burney (1726—1814), who published two sets of "Duets for two Performers on one Pianoforte" (1777 and 1778), and Johann Christian Bach, the London Bach (1735—82), the last-born of Johann Sebastian's sons, who followed close on the heels of Burney. J. C. Bach was intimate with the Mozarts and fond of the boy. Seated at the clavier, he and little Wolfgang on his knees would improvise sonatas and fugues — one of them beginning, the other falling in, the first resuming, the second continuing, and so on. Of J. C. Bach we have one four-hand sonata in print and seven in manuscript. The brother's example may have induced Johann Christoph Friedrich Bach (1732—95), the Bückeburg Bach, Johann Sebastian's third son, to compose the sonata published a few years ago.

By the year 1783, four-hand pianoforte duets had become popular, as we can gather from a notice of Haydn's "Il maestro e lo Scolare, variazioni a quattro mani," in Cramer's "Magazin der Musik" of that year, where we read: "To the fashionable pieces belong now-a-days those for two performers on one pianoforte. . . . Many more or less known and celebrated masters have composed such."

Among the early composers of four-hand duets were, besides those already named: — Johann Jakob Küffner (1713—1786); Joseph Haydn (1732—1809); Christian H. Müller (1734—82); E. W. Wolf (1735—92); J. G. Albrechtsberger (1736—1809); F. W. Rust (1739—1796); J. B. Wanhal (1739—1813); L. Koželuch (1748—1813); Abbé F. X. Sterkel (1750—1817); Muzio Clementi (1752—1832); F. A. Hoffmeister (1754—1812); D. G. Türk (1756—1813); Ignaz Pleyel (1757—1831); Abbé J. Gelineck (1758—1825); Louis Adam (1758—1848); J. L. Dussek (1760—1812): G. F. Pollini (1763—1847); Daniel Steibelt (1765—1823).

The music of most of these composers is no longer either played or remembered. And even in the case of excellent masters like Clementi and Dussek, whose two-hand music receives still some little attention, the four-hand music has fallen into almost entire neglect. Haydn's contribution "Il Maestro e lo Scolare" (1778) is neither quantitatively nor qualitatively considerable enough to make him notable in this connection. In giving an outline sketch of the history of the four-hand pianoforte literature, one may therefore, after noting in passing the boy Mozart and the two Bachs — Burney and others being negligible quantities — at once proceed to the

nature Mozart, who is really the first great master that occupied himself seriously and to excellent purpose in this way. We have of him five sonatas, a set of variations, a fugue, an Adagio and Allegro, and a fantasia, compositions written in the years 1780—91. The master that has next to be mentioned is Mozart's pupil J. N. Hummel (1778—1837), who, if he had written nothing else than the brilliant Grande Sonate in A flat major, would deserve a place of honour, but there are also another sonata, a notturno, and more. Beethoven has written little for four hands, and nothing of importance — a useful and pleasing pupil's sonata, two sets of variations, and three marches. Of Weber (1786—1826) we have twice six pieces of his youth, Op. 3 and 10, and the charming characteristic Huit Pièces, Op. 60, with which Romanticism enters the domain of four-hand literature. And then we come to the greatest, the most voluminous and most poetic, of the composers of pianoforte duets among the great masters — Franz Schubert. Indeed we may say that from him dates the efflorescence of this branch of musical literature. Among his works, which are too many to be mentioned in detail, there are sonatas, overtures, divertissements, a fantasia, a large number of wonderful marches, &c., &c. Another leading romanticist, Robert Schumann (1810—56), although a less voluminous contributor, has greatly enriched the literature by four books of pieces full of exquisite beauty in colour, feeling, and humour — Bilder aus Osten, Op. 66, Zwölf Clavierstücke, Op. 85, Ballscenen, Op. 109, and Kinderball, Op. 130. Henceforth the producers of good four-hand pianoforte music become so numerous that one must confine one's self to the bare mention of a few of them — Moscheles, Reinecke, Raff, Volkmann, Brahms, Rubinstein, A. Jensen, Dvorák, Nicodé, H. Hofmann, and Moszkowski.

In the above slight sketch only original four-hand compositions have been taken into account. It is unnecessary to point out that the larger bulk of the four-hand literature of the 19th century consists of all sorts of instrumental and vocal music.

Edinburgh. **Fr. Niecks.**

Hans Pfitzner's Oper „Die Rose vom Liebesgarten".[1])

Erstaufführung im Münchener Hoftheater am 21. Febr. 1904.

Es war genau vor zehn Jahren, als am Stadttheater zu Mainz ein junger Kapellmeister wirkte, d. h. Possen- und Operettenmusik leitete und sich kümmerlich mit Hilfe einiger Privatstunden durchschlug. Hier und da hörte man, daß dieser junge Kapellmeister auch komponiere, ja sogar ein großes Bühnenwerk verfaßt habe, — doch wer mochte sich um derlei kümmern, wer beachtete die unscheinbare, kleine Gestalt des nervösen, bleichen Musikers, dem die Spuren seines Martyriums so deutlich ins Antlitz geprägt waren? Endlich

---

1) Dieser Aufsatz unseres Münchener Mitarbeiters Dr. Edgar Istel ist teilweise und mit Ausnahme des Schlusses der Münchener Kunstzeitschrift »Die Freistatt« mit Erlaubnis des Verlags genannter Zeitschrift entnommen. D. Red.

gelang es, ein Bruchstück aus Pfitzner's »Armen Heinrich« im Symphoniekonzert zur Aufführung zu bringen: Allgemeines Staunen, daß ein so großes, reiches Talent bisher im Verborgenen blühen konnte. Das Verlangen, das ganze Werk auf die Bühne zu bringen, wuchs mächtig. Emil Steinbach, der erste Dirigent, tat sein Möglichstes, Humperdinck, im benachbarten Frankfurt einflußreich, machte weitere Kreise aufmerksam, der Landgraf und später auch der Großherzog von Hessen fingen an, sich für Pfitzner zu interessieren, und endlich kam es zur Erstaufführung in Mainz, ganz gegen Schluß der Saison 1893/94, aber ohne daß der Theaterdirektor die nötigen Proben für das unendlich schwere Stück bewilligt hatte. Hätten nicht Sänger und Orchester aus Mitgefühl ein übriges getan — die Aufführung, so ungenügend sie noch ausfiel, wäre überhaupt nicht zustande gekommen. Aber Pfitzner's Leidenskelch war noch nicht geleert. Wie unendlich der Komponist gelitten und gedarbt hat, kann der Verfasser dieser Zeilen bezeugen, der dies alles aus nächster Nähe mit erlebte, ohne helfen zu können.

Es folgte auf der Mainzer Bühne Ibsens »Fest auf Solhaug« mit Pfitzner's Musik 1895, sowie ein Konzert mit eignen Kompositionen, in dem Heinrich Kiefer, der treffliche, jetzt hier lebende Cellist, zusammen mit Kwast, dem nunmehrigen Schwiegervater Pfitzner's, die Cellosonate Op. 1 spielte. So war allmählich einiges Interesse für Pfitzner erregt, Tagespresse und Fachzeitungen berichteten über den »Armen Heinrich«, mehrere Bühnen (darunter Frankfurt, Darmstadt, Prag, Berlin) gaben das Werk, und Pfitzner galt von nun an als einer der eigenartigsten Komponisten der jüngeren Generation. Und das mit Recht: denn wenn der »Arme Heinrich«, der jene schaurige Sage vom grausamen Opfer des zarten Mägdeleins für den aussätzigen Ritter behandelte, mit glutvollen Farben alle Schrecken der Seelenpein Heinrichs orchestral schilderte und man diese musikalische Sprache fast für identisch mit Pfitzner's eigener Ausdrucksweise halten mochte, so überrascht er in seinem neuen — schon 1898—1901 komponierten, aber bisher erst 1902 in Elberfeld und vor ganz wenigen Wochen in Mannheim aufgeführten — Werk »Die Rose vom Liebesgarten« [1]) durch Wohllaut und Frische in einem Maße, daß man seine Anpassungsfähigkeit an diese neue, ganz anders geartete Welt nur bewundern kann.

»Der Hüter vom Liebesgarten« betitelt sich ein Bild Hans Thoma's, das einen gewappneten Wächter, der den Eingang zu einem paradiesischen Gefilde voll seliger Menschen beschirmt, darstellt, hinausblickend nach der leiden- und schmerzenreichen Erde. Diesen Recken und seinen Konflikt mit den düsteren Mächten, denen er zu verfallen droht, hat der Dichter, James Grun, zum Helden des Werkes, dessen weitverzweigte Handlung wiederzuerzählen wir uns ersparen wollen, gemacht. Eine seltsam-phantastische Geschichte, deren Sinn nicht immer recht einleuchtet (»in bunten Bildern wenig Klarheit«) und deren dramatische Führung allzuoft stockt, entrollt sich vor unsern Augen in prächtig gedachten aber unendlich schwer künstlerisch auf der Bühne zu verwirklichenden Bildern. Daß Pfitzner, der seinem Freunde Grun, dem Verfasser der Dichtung vom »Armen Heinrich« treu geblieben, hier einen guten Griff getan hat, wird niemand, der ihm wohl will, behaupten können: die herrlichste Musik des Komponisten vermag nie und nimmer den Mangel an wahrhaft lebendiger, unsre Anteilnahme in jedem Augenblick erweckender

1) Bruchstücke daraus lernte das Münchener Publikum bereits im vorigen Winter anläßlich des von Pfitzner geleiteten Orchesterkonzertes bei Kaim kennen.

Handlung zu ersetzen. Dazu kommt noch der oft auffällige Wagnerianismus der Sprache und einiger Gestalten und Namen, sodaß es schon der ganzen Bodenständigkeit einer echten Musikernatur, wie Pfitzner es ist, bedurfte, um seine Eigenart zu wahren. Und daß diese Partitur in einem Maße, wie es in den letzten zwanzig Jahren der Operngeschichte nicht allzuoft erlebt wurde, ihre eigenste individuelle Sprache redet, das muß wohl selbst der musikalische Laie gewahr werden. Eine Fülle von Wohllaut und Farbenpracht, die allen Zauber der lenzbeglückten Natur vor uns ausbreitet, entströmt seinem Orchester, das, stets maßvoll, die melodische Linie der Singstimme selten stört, und andrerseits: welches Pandämonium vermag Pfitzner zu entfesseln, wenn es gilt, das Hohngelächter höllischer Geister, die Schauer unterirdischer Klüfte zu schildern. Wohin wir lauschen, überall geniale Züge, die oft mit den einfachsten, ja primitiven Mitteln, dann aber wieder mit einem unerhörten Klangraffinement gegeben sind. Merkwürdig, daß gerade eine der meisterhaftesten Partien, die Einleitung zum zweiten Akt, die das dumpfe eintönige Tropfen im finstern Höllenreiche schildert und zugleich zum Ausdruck banger Spannung des Helden und seiner Geliebten, später zur Stimme der Verzweiflung Minneleide's wird, wie gerade diese Einleitung auf ein vielleicht begreifliches, aber einem ernsten Kunstwerk gegenüber unentschuldbares, weil in Heiterkeit ausartendes Mißverstehen stieß. Freilich, als sich der Vorhang erhob, da war wohl jedem Hörer klar, was jene seltsamen, abgerissenen Harfen- und Flötentöne mit ihrer Violinpizzikatobegleitung und dem finstern Tubagang bedeuten sollen. Auf weitere Einzelheiten einzugehen, kann ich mir wohl versagen; wer mit polyphon erzogenem Ohr begabt ist, der wird des erlesensten musikalischen Genusses kein Ende finden. Daß aber Pfitzner auch den heute so seltenen Mut zur melodischen und harmonischen Einfachheit zu haben vermag, das beweisen eine Reihe von Einzelzügen, die in ihrer Frische und Volkstümlichkeit wahrhaft wohltuend berühren.

Pfitzner ist einer der ganz wenigen lebenden Komponisten, die wirklich eine eigene Sprache reden, und daß diese eigene, neue und ungewohnte Sprache manchen zunächst befremdet, ist gewiß. Dies sollte eben ein Ansporn sein zu intensiver Beschäftigung mit dem Kunstwerke, nicht aber zu lieblosem Aburteilen nach einigen jedermann leicht in die Augen fallenden Schwächen. Denn daß die »Rose vom Liebesgarten« keine Erfüllung, sondern nur die Verheißung eines vollendeten Kunstwerkes bedeutet, das zu leugnen vermöchte nur blinder Unverstand und Götzendienerei. Daß jedoch Pfitzner, sobald er mit dem ebenbürtigen Dichter sich zu paaren vermag, ein ganz großes Kunstwerk schaffen könnte, das muß jedem, der sich mit dieser tiefgründigen Künstlernatur näher vertraut gemacht hat, als zweifellose Gewißheit erscheinen.

Die Oper hatte einen schönen, warmen Erfolg, der freilich durch eine mehrmals einsetzende Opposition nicht unbestritten war, zum Schluß aber einmütig wurde, so daß nach manigfachen, den Darstellern, dem Dirigenten und dem Regisseur geltenden Hervorrufen der letztere namens des abwesenden Komponisten danken konnte. Es sind nicht die schlechtesten Werke der Opernliteratur, die bei ihrer Erstaufführung geteilte Meinungen hervorriefen, und daß Pfitzner's »Rose vom Liebesgarten« nicht jedem beliebigen Hörer gleich verständlich ist, das eben beweist gerade ihren wahren Gehalt.

In der Tat haben die nachfolgenden, in jeder Beziehung der Première

künstlerisch überlegenen Aufführungen noch manchen ungläubigen Saulus zum Paulus gemacht. Daß aber ein Kritiker, der doch ein solch kompliziertes Werk nicht ohne weiteres aburteilen sollte, schlankweg seine Meinung mit ein paar Witzchen verbrämt, zum besten gibt, ohne wenigstens — eingestandenermaßen — auch nur den Versuch gemacht zu haben, den Klavierauszug kennen zu lernen — dieser Fall und seine Folgen sollten noch viel Staub aufwirbeln. Dr. Rudolf Louis, der bekannte Tonkünstler, wendet sich in einer »Hans Pfitzner's ‚Rose vom Liebesgarten', eine Streitschrift«[1] betitelten Broschüre energisch gegen die Art, wie Baron Meni, der Referent der »Allgemeinen Zeitung«, den Künstler und sein Werk mit ein paar chevaleresken Redensarten abzufertigen beliebt, und der sachliche Ernst, fern von aller Persönlichkeit, und die Wärme des Tons, den Dr. Louis hier anschlägt, machen die Lektüre dieser kleinen wertvollen Schrift zu einem hohen Genuß. Gleichzeitig erschien eine Broschüre von Paul Nikolaus Coßmann, »Hans Pfitzner«[2], die Leben und Werdegang des Komponisten schildert, aber gleich der Louis'schen Broschüre, weit über den Einzelfall hinausgehend, einen gehaltvollen Beitrag zu dem Kapitel »Künstler und Welt« bietet.

Edgar Istel.

XX Opera (Hist. of) - France 18. cent.

Eugen Hirschberg: Die französischen Encyklopädisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert.

10. Beiheft der Internationalen Musikgesellschaft.

Es ist mancherlei, was die Behandlung dieses Stoffes gerade für unsere Zeit ungemein interessant und zugleich sehr lehrreich macht, und schon aus diesem Grunde würde sich eine ausführlichere Besprechung dieser Arbeit rechtfertigen, abgesehen davon, daß diese Zeitschrift wissenschaftlichen Werken über Musik, wie auch den verschiedenen Ausgaben der Denkmäler der Tonkunst ihre besondere Aufmerksamkeit schenken will. Das für unsere Zeit Wichtige sind vor allem die allgemeinen Gesichtspunkte, und zwar besonders eine Gegenüberstellung des Verhältnisses der geistigen Führer einer Nation zur Musik von damals und heute. Es ist heutzutage undenkbar, daß, mag ein noch so großer Streit um die Musik entbrennen, an diesem unsere ersten Geister, daß die Philosophen teilnähmen und die Kampfesweise wesentlich bestimmen hülfen, wie es bei der Stellung der französischen Encyklopädisten zur Musik tatsächlich der Fall ist. Und zwar schreibt sich diese Sachlage nicht etwa daher, daß die französischen Musiker nicht imstande gewesen wären, einen Kampf, der um ihre Kunst entsprang, nicht auch auf literarischem Wege auszufechten. Gerade diejenigen Musiker, um die sich der Kampf am schärfsten drehte, Rameau und Gluck, in gewisser Beziehung auch Grétry, waren Ästhetiker und Polemiker genug, um das, was sie in ihren Werken künstlerisch aufstellten, auch in Worten klarzulegen und zu verteidigen, was sie ja auch in vorzüglicher Weise taten. Welcher Art nun auch die Anteilnahme der

1) Seyfried & Co., München.
2) Georg Müller, München und Leipzig.

Encyklopädisten war, ob fördernd oder hindernd, klärend oder verwirrend, sie zeigt vor allem, welches ungemeine Interesse man der Musik schenkte, wie sie zeitweise der Mittelpunkt des ganzen Denkens sein konnte. Ein Blick auf unsere Zeit würde ein ganz anderes Bild ergeben, selbst bei ganz ähnlichen musikalischen Verhältnissen. Man versuche heutzutage die Vertreter der Wissenschaften an einem großen musikalischen Streite, der sich um Prinzipien der Musik dreht, teilnehmen zu lassen; sie würden nicht mittun können, ohne Zweifel ziemlich vollständig versagen. Schon den Kämpfen und der Opernrevolution Richard Wagner's hielten sie sich ziemlich fern und standen ihr teilweise recht kühl gegenüber, und den Grund müssen wir unbedingt zum größten Teil in der Entfremdung der Vertreter der Wissenschaften gegenüber der Musik suchen. In solchen Zeiten ist deshalb ein Blick auf Perioden, in denen die Musik im Geistesleben eine ganz andere Rolle spielte, was bei Wendepunkten der Musik einer Nation besonders zum Ausdruck kommen muß, von nicht unerheblicher Wichtigkeit, und insofern kann eine Arbeit über derartige Zeiten und Verhältnisse von aktueller Bedeutung sein. Diesen wichtigen Bezug auf unsere Zeit hat vorliegende Arbeit außer Acht gelassen; doch ist dies zuletzt Nebensache. Wichtiger ist die Frage, ob die Musik, speziell die Oper, auch vor dem Auftreten der Encyklopädisten eine derartige Rolle in Frankreich spielte, daß sie das öffentliche Interesse erregte. Diese Frage interessiert nicht nur, sondern ist auch hier von entschiedener Wichtigkeit. Wie sich in vorliegender Arbeit diese Frage darstellt, könnte man meinen, daß das allgemeine Interesse erst durch die Encyklopädisten erweckt worden und geradezu plötzlich aufgetreten sei. Außer der bekannten Schrift von *Raguenet* »Parallèles des Italiens et Français en ce qui regarde la Musique et les Opéras« (Paris 1702) (S. 7) und ihrer Entgegnung von *Freneuse de la Vieuville* »Comparaison de la musique italienne et de la musique française« (1705) (woher diese der Verfasser kennt, davon wird später die Rede sein), von welchen die erstere den frühesten Angriff auf die französische Oper macht und den ersten Hieb gegen die französische Musik führt, wird uns nicht im mindesten die Stellung klar gemacht, in welcher die öffentliche Meinung zur französischen Musik bis zum Auftreten der Encyklopädisten stand. Dies wäre die erste Aufgabe der Arbeit gewesen, eine absolut notwendige Vorarbeit, ohne die sich nicht ergeben kann, wie die Encyklopädisten in die ganze Angelegenheit mit eingriffen. Die Literatur über die französische Oper ist gerade von dieser Zeit (erste Hälfte des 18. Jahrhunderts) noch keineswegs durchgearbeitet worden, und daß dies ein vermutlicher Grund ist, warum auch Verfasser dieser neuesten Arbeit über das Thema des Verhältnisses der französischen Encyklopädisten zur französischen Oper diese ganze Zeit vor dem Eingreifen der Encyklopädisten ignorierte, dies werden wir später sehen.

Was ferner eine Behandlung dieses Stoffes für alle Zeiten interessant macht, betrifft die Frage, wieweit der positive Wert und die Grenzen der Laienkritik gehen. Hierfür liefern die französischen Encyklopädisten ein klassisches Beispiel. Denn als musikalische Dilettanten wird man mehr oder minder alle, auch Rousseau, bezeichnen müssen, da keiner von ihnen die Musik derart fachmännisch betrieben hatte und sie beherrschte, um in speziellen Fachfragen seinen ganzen Mann stellen zu können. Das Eingreifen in musikalische Angelegenheiten von derart geistvollen Leuten erregt dafür aber um so allgemeineres Interesse, und dies wird wohl auch ein Grund gewesen sein,

warum dieses Thema in neuerer Zeit zu wiederholten Malen in Spezialarbeiten behandelt worden ist[1]). Die Behandlung der Frage scheint keine besonderen Schwierigkeiten zu bieten, eben weil man es zu einem guten Teile mit dem Urteil musikalischer Laien, allermindestens nicht Fachleuten, zu tun hat. Dies ist aber ein Trugschluß. Um über den ganzen Gegenstand ins klare zu kommen, muß man unbedingt die Forderung erheben, daß ein Beurteiler in der Musik besser beschlagen ist als die Encyklopädisten, und daß er vor allem die französische Opernliteratur von Lully bis auf Gluck und darüber hinaus genau kennt, ferner überhaupt die Geschichte der Oper beherrscht; er muß, um es kurz zu sagen, historischen Sinn und Verständnis, der den Encyklopädisten durchaus abgeht, mitbringen. Und hier komme ich denn auf vorliegende Arbeit im Speziellen zu sprechen.

Der Verfasser teilt seine Arbeit in zwei große Teile ein, wovon der erste Abschnitt die französische Oper im 18. Jahrhundert, der zweite die Encyklopädisten behandelt. Die Literatur über die französische Oper ist nicht gerade klein; jedenfalls läßt sich der ungefähre Gang ihrer Entwicklung von Perrin und Cambert bis auf Gluck und Piccini, die als letzte Pfeiler hier für uns in Betracht kommen, ohne weiteres Quellenstudium angeben, wenn man weiter nichts bezweckt, als schon Bekanntes zu wiederholen. Ein eigentliches Quellenstudium würde dabei allerdings manches der herrschenden Ansicht über Lully und besonders auch Rameau Entgegengesetzte und Neue zutage fördern und solcher Art der Musikwissenschaft einen bedeutenden Dienst erweisen. Hiervon ist denn nun in vorliegender Arbeit nicht die Rede; was der Verfasser über die französische Oper und deren Hauptvertreter sagt, scheint kaum an irgend einer Stelle auf Quellenstudium zu beruhen. Hierüber läßt sich indessen schwer rechten, besser und überzeugender aber darüber, welche einschlägige Literatur der Verfasser besonders benutzt hat. Ohne den geringsten Hinweis zu machen, folgt der Verfasser in seiner Darstellung der französischen Oper keinem andern als *Otto Jahn*, der im ersten Bande seiner Mozart-Biographie ebenfalls versucht hat, ein Bild der französischen Oper bis zu Gluck zu entwerfen. Es wird mir nichts übrig bleiben, als diesen schweren Vorwurf mit einigen Beispielen zu belegen, die zugleich zeigen können, in welch' unerlaubter (nach dem Gesetz der literarischen Ehrlichkeit) Weise der Verfasser seine Vorlage benutzt hat. Die Gefolgschaft erstreckt sich nämlich nicht nur auf die allgemeine Charakteristik, sondern auch auf Einzelheiten, auf charakteristische Beiwörter, ja ganze, entweder direkt abgeschriebene oder im Wortlaut etwas umgeänderte Sätze. Die Benutzung Jahn's setzt ungefähr mit Seite 5 ein und reicht fast bis zum Schlusse des Kapitels. Ich gebe im folgenden einige Beispiele, an denen sich diese Art der Benutzung Jahns direkt nachweisen läßt, es dem Einzelnen überlassend, die allgemeine Übereinstimmung selbst nachzuprüfen. Auf S. 493 I sagt

Jahn über Lully's Opern:	Bei Hirschberg heißt es S. 5:
Man fand sie (Lullys Musik) einförmig, schwerfällig, langweilig, ... und verglich sie mit dem Psalmodieren (plain-chant) der kirchlichen Gesänge.	Es konnte nicht ausbleiben, daß man die Lullyschen Opern mit der Zeit einförmig und langweilig zufinden und mit dem Psalmodieren (plain chant) zu vergleichen begann.

1) Jules Carlez: Grimm et la musique de son temps 1872. Ad. Jullien: La musique et les philosophes au 18e siècle 1873. A. Jansen: Rousseau als Musiker 1884 und Pougin: J.-J. Rousseau musicien 1901.

Die Erwähnung der Schriften von Raguenet und von Freneuse de la Vieuville, ferner das Zitat Grimm's aus der Correspondance litt. von Hasse ist ebenfalls auf Jahn zurückzuführen. Anmerkungen 4 und 7 auf der gleichen Seite.

Oder über Rameau.

Jahn S. 494.

J. Ph. Rameau kam aus der Provinz als ein anerkannter Musiker 1721 nach Paris. Es gelang ihm nur durch die zähe Energie seines Charakters .... für seine Opern einen Platz neben den Lullyschen zu gewinnen. Er fand, als er 1733 zuerst Hippolyte et Aricie aufführte, den heftigsten Widerspruch von Seiten der Anhänger Lullys, der nicht sobald ermüdete; indes gelang es ihm seit dem entschiedenen Erfolg seines anerkannten Meisterwerks Castor et Pollux 1737 die Herrschaft auf der Bühne, wenn gleich nicht über Lully, doch neben ihm vollständig zu erringen.

Hirschberg S. 8.

Lullys Einfluß war so bedeutend, daß es J. Ph. Rameau, der als anerkannter Musiker 1721 aus der Provinz nach Paris gekommen war, erst nach Überwindung der größten Schwierigkeiten gelang, seiner lyrischen Tragödie »Hippolyte et Aricie« 1733 neben Lully's Opern Geltung zu verschaffen und erst 1737 mit seinem Meisterwerk »Castor et Pollux« als 54jähriger Mann, allgemeine Anerkennung zu finden.

In aesthätisch kritischer Hinsicht halte man die Urteile zusammen:

Jahn S. 494 und 495.

Rameaus Oper war eine mit selbständiger Erfindung und Kunstbildung unternommene Ausbildung der Lullyschen, keine Umgestaltung ihres Prinzips. Oder: In ähnlicher Weise sind den Chören die Fesseln des bloßen Generalbasses abgenommen, die Stimmen bewegen sich frei und ausdrucksvoll.

»Die harmonische Behandlung ist reicher und mannigfaltiger ...... sondern wird sogar gesucht und überladen.

Oder: Das Orchester ist zu eigentümlichen Effekten benutzt, sowohl durch die verschiedenen Klangfarben der Instrumente, als durch selbständige Motive, welche besonders auch zu mancherlei Detailmalerei verwendet werden.

Hirschberg S. 10.

Waren so R.s Opern eigentlich nur die Fortbildung der Lully'schen, keine Umstaltung ihres Prinzips.

.... das Orchester und die Chöre, wenn er sie auch von den Fesseln des bloßen Generalbasses befreit und die rhytmische und melodische Bewegung freier gestaltet hat, mit zu reichen harmonischen Effekten in der Begleitung zu belasten.

....., besonders was die Klangfarben der Instrumente und die Verwendung des Orchesters zu musikalischen Motiven und mancherlei Detailmalerei betrifft.

Hier steht, wie man sieht, Jahn überall nicht nur sichtbar, sondern auch greifbar vor uns; indem sein Urteil, das teilweise durchaus einer Revision bedarf, kritiklos übernommen worden ist.

Interessant ist, wie der Verfasser Anmerkungen von Jahn benützt Er nimmt manche ohne weiteres in seinen Haupttext auf, aber sämtlich ohne Angabe, woher sie entlehnt sind, so auf Seite 12, die ganz von Jahn (S. 496) inspiriert ist, die Anmerkungen 11 und 12, welch' letztere sich folgendermaßen ausnimmt:

Jahn S. 496, 497.

Auch das Pariser Orchester mit seinem hörbar taktierenden Direktor (dazu die Anmerkung: In der italienischen Oper wurde nur vom Klavier aus dirigiert, während in der französischen der Takt mit einem Stabe fortwährend laut geschlagen wurde. Vgl. Grétry, Mém. I, p. 39 ff.) wird dem diskret akkompagnierenden Orchester der Italiener gegenüber als eine Gesellschaft musikalisch wenig gebildeter Leute bezeichnet;

Hirschberg S. 12, 13

Das diskret akkompagnierende Orchester, das nur vom Klavier aus dirigiert wurde, wurde dem Pariser Orchester rühmend gegenübergestellt, dessen Dirigent es nach damaliger Sitte noch liebte, mit seinem Stabe fortwährend den Takt aufzuschlagen.

Es würde viel zu weit führen, wollte ich hier alles aufführen, in welcher Art Verfasser sich an sein Vorbild angelehnt hat. Denn es ist kaum eine Seite in diesem Abschnitt zu finden, auf welcher sich nicht Jahn's Urteil oder ganze Sätze von ihm aufdrängen. Dies geschieht sogar bei ganz allgemein ästhetischen Fragen, über die man gegenwärtig so ziemlich einhellig ins klare gekommen ist, und über die man, ist man der Meinung früherer Zeiten, sich allermindestens ausweisen muß. Über die Stellung der Dichtung und Musik in der Oper hört man heutzutage kaum mehr streiten. Der Wagner'sche Satz, daß Musik nur Mittel sein solle, ist neuerdings wieder Gemeingut geworden. Bekanntlich hat auch Gluck diesen Fundamentalsatz der Opernästhetik mit großen Erfolge wieder befolgt, und daran in erster Linie seine Opernreform geknüpft. Dieses Prinzip griff Jahn von dem Standpunkte, den ihm Mozart's Opern und vielleicht auch seine Wagner-Gegnerschaft eingegeben hatten, an. Mit beinahe den gleichen Worten tut dies aber auch der Verfasser unserer Arbeit, und da es sich in diesem Falle auch um die Selbständigkeit eigenen Denkens und Urteilens handelt, so muß die Stelle angegeben werden.

Jahn S. 512.	Hirschberg S. 30.
Da nach seiner (Glucks) Ansicht die Musik den Worten des Dichters dienen soll, so folgt er mit seinem scharf charakterisierenden Rezitativ dem breiten Dialog in jeder Wendung seiner rhetorisch aufgeputzten Darstellung.	Was man ihm (Gluck) zum Vorwurf machen kann, ist, ..., daß die Musik dem breiten Dialog der Dichtung als Dienerin in jeder Wendung folgen solle.

Gluck's Prinzip wird ohne weiteres falsch genannt, und zwar kehrt diese Auffassung bei Behandlung Grimm's wieder, der »verlangt — und das ist um so wichtiger zu konstatieren, als Gluck fälschlich das entgegengesetzte Prinzip aufstellt — daß in der Oper sich der Dichter dem Komponisten unterordnen müsse.« (S. 62) Das wäre übrigens eine der Fragen gewesen, deren Behandlung unbedingt zum Thema gehört hätte: wie stellen sich die Encyklopädisten das Verhältnis der Oper zum Drama vor? Der Verfasser gibt hierüber nur ganz nebenbei Auskunft, da er vom Wert dieser Frage gar nicht durchdrungen ist. Das zeigt sich überall, wo Verfasser darauf zu sprechen kommt, auch bei der Inhaltsangabe des Dedikationsschreibens Glucks zur Oper Alceste, die Verfasser wahrscheinlich auch nur aus zweiter Hand kennt (woher ist mir unbekannt geblieben; teilweise ist Jahn S. 508 benutzt), da er ganz wichtige Ausführungen Gluck's ausläßt und andere, die bei Gluck gar nicht stehen, anführt. Von, »das Orchester solle nicht bloß dazu dienen, die Stimme der Sänger notwendig zu tragen, sondern auch die inneren Bewegungen zu schildern und die Situation zu malen« steht bei Gluck auch nicht ein Wort. Welchen Wert hingegen Gluck auf die »Erzielung einer edlen Einfachheit«, dann auf das Textbuch legt, worin eigentlich der Kernpunkt von seiner Reform liegt, davon steht hier aber nichts.

Nicht unwesentlich zur Charakteristik der Arbeit ist es, wie der Verfasser sich gelegentlich selbst widerspricht. Auf S. 21 bei Behandlung Grétry's wird gesagt, daß »Grétry — entgegen Grimm's Forderung nach einem guten Rezitativ — dieses einfach beseitigte und durch den gesprochenen Diolag ersetzte.« Diese Behauptung entbehrt erstens der Richtigkeit, indem die Opera comique von jeher gesprochenen Dialog gehabt hatte, dann widerspricht sich der Verfasser selbst des Schärfsten, indem er einige Seiten vorher (S. 16) ganz richtig ausgeführt hatte, daß sich in der äußeren Form die komische Oper von der Opera seria dadurch unterschied, »daß der Dialog gesprochen wurde, während

in letzterer derselbe durchgängig musikalisch rezitiert wurde«, wie es auch Jahn S. 503 sagt, und wie es auch auf S. 64 der Arbeit zu lesen ist, welche Stelle wieder von Jahn S. 499 (Anmerkungen 22 und 24) inspiriert scheint. Daß aber Grétry den gesprochenen Dialog eingeführt habe, davon sagt Jahn selbstverständlich nichts. Aber es ist sogar möglich, die Entstehung dieses Irrtums nachzuweisen. Jahn sagt nämlich, daß die komische Oper statt des Rezitativs den gesprochenen Dialog »angenommen hatte«, (S. 503) wobei er natürlich meinte, von Anfang an, von der Entstehung der komischen Oper an. Er sagte dies aber gerade bei Besprechung Grétry's, und diese nicht genügend genaue Ausdrucksweise reichte hin, um bei dem Arbeitssystem des Verfassers diesen Irrtum zu erzeugen. Wo bequeme Vorlagen fehlen, spielt die Unkenntnis der Opernliteratur dem Verfasser oft üble Streiche. Kann der Verfasser eine einzige Oper von Monteverdi, Cavalli oder Cesti (es sind diese Zeitgenossen Lully's genannt) namhaft machen, welche den dramatischen Ausdruck »zuweilen unter der Masse von Koloraturen fast erstickte«, oder wer hat jemals behauptet, daß die französische Ouvertürenform »von den Italienern überkommen« sei? (S. 6.)

So muß über den ganzen Teil der Arbeit, der die französische Oper behandelt, der Stab gebrochen werden, und dies deshalb, weil sie fast durchaus im Anschluß an Jahn gemacht worden ist und nichts wesentlich Neues bringt. Das scheinbar Neue, Zitate aus den Werken der Encyklopädisten, schreibt sich teils aus nachgesehenen Hinweisen Jahn's her, dann auch, weil dem Verfasser aus seinem zweiten Teile, die französischen Encyklopädisten, viele Zitate zur Hand lagen. Auf diesen Hauptteil müssen wir ebenfalls einen Blick werfen, wobei vom Anfang gesagt sein soll, daß die häßliche Arbeit des Nachweisens der Quellen, die der Verfasser für seine Darstellung in unerlaubter Weise benutzte, nochmals vorgenommen werden muß. Aber es bleibt kein andrer Weg übrig, da nur diese Art der Darstellung vollauf überzeugend wirkt.

Wir können hier gleich mit dem Vorwort des Verfassers beginnen, in welchem er einige Angaben über die Schriften, welche die französischen Encyklopädisten behandeln, macht und teilweise auch kritisiert. S. VII wird die Schrift von Jullien: La musique et les philosophes au XVIII. siècle, genannt, »welche in unsystematischer Weise an besonders markante Zitate aus den Werken der Philosophen feuilletonistische Bemerkungen über ihr Verhalten zur Musik knüpft«. Diese Schrift, die mit dieser schlechten Zensur bedacht wird, liegt nun der ganzen Darstellung der Encyklopädisten zu Grunde, und zwar in einer Weise, die der Benutzung von Jahn's »Mozart« stark gleicht, ja sie teilweise noch an Originaltreue übertrifft. Auch die Zitate aus Schriften der Encyklopädisten stammen zu einem großen Teile aus diesem Buche, sodaß die Arbeit auch als bloße Materialsammlung wenig Neues bietet. Da der Verfasser auf S. 94 sagt, daß er sich in dem Kapitel: »Cazotte, Laugier und Abbé de Mably« auf »Daten und Ausführung der Broschüre von Jullien stütze«, also die Benutzung seiner Vorlage offen zugibt, so muß der Beweis erbracht werden, daß der Verfasser auch für die andern Kapitel durch den Mund seines Vorarbeiters spricht.

Für genanntes Kapitel wird aber die Vorlage so sehr benutzt, daß viele Stellen eine direkte Übersetzung sind und nirgends auch nur das geringste Neue bringen; da mutet denn mehr als eigentümlich an, wenn der Verfasser am Schlusse des Kapitels sagt (S. 97); »Wir haben diesen nicht so bekannten Gegner Rousseau's (Laugier) etwas ausführlicher behandelt, weil er der einzige

war« etc., was ja durchaus das Verdienst von Jullien ist. Für das Kapitel »Rousseau« wird dann ferner das Buch von A. Pougin »J. J. Rousseau musicien« herangezogen und reichlich benutzt. Zum Nachweis der unerlaubten Benutzung der genannten Schriften seien einige Proben mitgeteilt, die ins Ungezählte vermehrt werden können. Z. B. gerade in dem Kapitel über Grimm:

Jullien S. 8.	Hirschberg S. 50.
Grimm, comme Rousseau, ne jugeait la musique que d'après l'impression plus ou moins vive qu'il ressentait et ne prenait pour guide que son oreille. S. 9 Il va sans dire qu'à l'exemple de Rousseau, Grimm estimait qu'on pouvait parler musique sans en rien savoir. Folgt ein Zitat,	Für Grimm, wie für Rousseau war das Ohr in musikalischen Dingen das allein Entscheidende, das Wohlgefallen, das sie durch den Wohllaut des Gehörten empfanden. ..... Nach dem Beispiel Rousseau's schrieb auch Grimm sich das Recht zu, über Musik zu sprechen, ohne sie wissenschaftlich (welch' schlechte Übersetzung von savoir; gemeint ist selbstverständlich, daß Gr. und R. in der Musik keine Fachmusiker waren betrieben zu haben. Folgt das gleiche Zitat wie bei Jullien, wie auch das folgende Zitat gleich darauf bei Jullien (S. 9) steht.

Oder im Kapitel über Rousseau, in dem der Absatz auf S. 67 einen Auszug aus Jullien (S. 13) gibt, und bei welchem das Anführen des Zitats den klarsten Beweis liefert, daß es von Jullien stammt, weil es die gleichen Sätze (nach: bonne foi) ausläßt. Hierauf heißt es:

Jullien S. 15.	Hirschberg S. 67.
Il faut, pour être juste, reconnaître que Rousseau avait un vif sentiment de la musique et qu' elle avait sur lui un puissant empire, mais, bien qu' il se targuât du titre de philosophe, il la jugeait uniquement d'après ses sensations et mettait toute sa science du raisonnement, ..., au service de la musique qui le ravissait le plus à un moment donné; il faisait ainsi de la raison l'humble servante de l'oreille.	Es ist nicht zu bestreiten, daß Rousseau sein ganzes Leben lang von einer wahren Leidenschaft für die Kunst der Musik beseelt und sein musikalisches Gefühl aufs feinste ausgebildet war ...., S. 68. Trotz dieser philosophischen Begründung stammen R.'s musikalische Urteile stets aus den Empfindungen, die zufällig gehörte Musik in ihm zurückließ, ... Das Lustgefühl des Gehörs war für ihn das Entscheidende.—

Das vorhergehende Zitat aus der »Lettre sur la musique« steht ebenfalls bei Jullien (S. 14), während der folgende Abschnitt einen Auszug aus Pougin gibt, wogegen man nicht so sehr viel einwenden könnte, wenn nicht bei der Aufzählung der Rousseau'schen Musikschriften, die mit einigen (wohl flüchtigen) Auslassungen Pougin S. 47 entnommen ist, Stellen wie

Pougin S. 47.	Hirschberg S. 69.
sans compter peut être aussi son important Essai sur l'origine des langues, qui semble dater de la même époque, mais qui, ainsi que les deux précédents, ne fut publié que beaucoup plus tard, dans l'édition de ses œuves complètes.	5. mit mehreren Kapiteln in seinem hervorragenden »E. s. l'orig. d. l.«, welches aus derselben Epoche zu stammen scheint, wenn es auch, wie die vorhergehenden Schriften, erst viel später in die Ausgabe seiner œuvres complètes aufgenommen wurde.

darlegen würden, wie vollständig abhängig man von seiner Vorlage ist. Es hat keinen weiteren Zweck, hier Stelle für Stelle zu zitieren, da die Kritik einen gewaltigen Umfang annehmen würde und es keine häßlichere Arbeit gibt, als auf diese Weise gegen eine Arbeit verfahren zu müssen. Der genaue Nachweis, daß der größte Teil dieser Schrift von Vorlagen so durchaus abhängig ist, daß von einer ehrlichen, einigermaßen selbständigen Arbeit keine Rede ist, kann selbstverständlich jederzeit angetreten werden. Daß Ver-

fasser einiges neue Material aus Schriften der Encyklopädisten bringt, soll, wie bereits gesagt, gerne anerkannt werden; mangelhaft ist aber in dieser Beziehung besonders die Durcharbeitung. Verfasser sichtet nicht, hat sich nicht den geringsten Plan gemacht, nach welchem die Schriften der Encyklopädisten durchzuarbeiten wären, wiederholt sich oft (was Rousseau z. B. über die Melodie sagt, findet sich an verschiedenen Stellen, z. B. S. 75 und S. 78), er behandelt immer wieder Dinge, die mit dem Thema »Die Oper und die Encyklopädisten« nicht das Geringste zu tun haben, so die rein theoretisch-musikalischen Fragen, wie über Harmoniesysteme u. dgl. In welcher Art die Schriften der Encyklopädisten zu behandeln wären, das vermag in ausgezeichneter Weise der Aufsatz *Hermann Kretzschmar's* »Die Correspondance littéraire als musikgeschichtliche Quelle« im eben erschienenen Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1903 zu zeigen, der mich infolgedessen der Mühe enthebt, noch näher auf diese Arbeit einzugehen und darzutun, was man alles von einer Spezialarbeit wie der des Verfassers erwarten kann und darf. Doch dieses wäre selbstverständlich kein Grund, warum diese Schrift als selbständige Arbeit nicht anerkannt werden kann: es ist die literarisch unehrliche Art und Weise, wie vom Verfasser Vorarbeiter benutzt wurden. Gegen diese muß unter jeden Umständen Einspruch erhoben werden, und aus diesem Grunde schreiben sich auch in erster Linie diese Zeilen her.

Alfred Heuß.

Musikberichte.

Berlin. Oper. Am Neujahrstage wurde die 200. Aufführung der ‚Mignon' von A. Thomas festlich begangen; die äußere Ausstattung war fast zu prächtig, der musikalische Teil hätte besser sein können. Der Wiesbadener Kapellmeister Prof. Schlar, der dirigierte, kann sich mit unseren ständigen Kapellmeistern nicht messen; er gefällt sich in krassen Gegensätzen und liebt besonders das Blech und die große Trommel. Infolge der aus Sicherheitsrücksichten für das Personal erfolgten zeitweiligen Schließung des Opernhauses (vom 16. Jan. ab) und Verlegung der Vorstellungen nach dem nicht alle Tage freien Neuen Operntheater mußten die versprochenen Neueinstudierungen und Novitäten verschoben werden. Die Wiedereröffnung des Opernhauses konnte erst am 1. März erfolgen. Bald darauf erlebte Saint-Saëns' »Samson und Dalila« die 50. Aufführung innerhalb 3 Jahren, wurde die längst versprochene Neueinstudierung des »Lohengrin« zur Tatsache; diese brachte nicht nur eine überaus prächtige äußere Ausstattung, sondern war wieder einmal eine musikalische Tat unserers KM. Dr Muck; ob es freilich richtig war, die Striche in den Finalis des 2. und 3. Akts wiederaufzumachen, möchte ich bezweifeln, da durch Wiedereinfügung der musikalisch schönen Ensemblestellen der Gang der Handlung aufgehalten wird.

Das Theater des Westens hielt im Januar mit seinen Novitäten zurück, offenbar um das Ensemble durch Vorführung älterer bekannter Opern zu festigen. Als ein Zugstück erwies sich Offenbachs ‚Schöne Helena', die in der prächtigen Neuausstattung bereits 30 Wiederholungen erlebt hat, obwohl die Besetzung nicht hervorragend war; im 3. Akt war eine große Ballettpantomine »Das Urteil des Paris« von Direktor Alois Prasch eingeschoben, zu der S. Landecker die Musik nach Offenbach- und Wagnermotiven (welch ein Frevel!) zusammengestellt hatte. Bei der Neueinstudierung von Nicolais ‚Lustigen Weibern' überragte der Falstaff des Herrn Stammer bei weiten das Ensemble, in dem übrigens fast täglich neue Kräfte auftreten. Die

Uraufführung von Oskar Straus einaktiger Oper »Colombine« (13. Febr.), deren Text nach Erich Korns gleichnamiger Bajazzade von Arthur Pserhofer bearbeitet ist, brachte eine Enttäuschung: selbst das Colombinenlied war schwach; die Stellen aber, wo der bekannte Überbrettlkomponist, pathetisch oder gar tragisch wurde, verfehlten völlig ihre Wirkung. Trotz vorzüglicher Wiedergabe der Hauptrollen durch Lina Doninger und Hans Geissler ist dieses Werkchen doch bald vom Repertoir verschwunden. Nicht viel besser ist es der einaktigen, mehr als 40 Jahre alten Operette »Die Tante schläft« von Henri Caspers ergangen, obwohl Lina Doninger darin als Kammerzofe Hervorragendes leistete. Marschners ‚Templer', der unserer Hofbühne seit mehr als 20 Jahren ferngeblieben ist, erlebte unter Hans Pfitzner eine verhältnismäßig gute Aufführung; noch größere Striche wären dem oft schleppenden Gang der Handlung förderlich gewesen. Juan Luria war ein tüchtiger Templer, brav Herr Geissler als Richard, famos Stammer als Tuck; lebhaft interressierte Roxy King als Rebecca. — Kleists Lustspiel ‚Der zerbrochene Krug' ist von Heinrich Lee zu einer volkstümlichen komischen Oper in 3 Akten, von denen die 2 ersten die aus Kleist sich ergebende Vorgeschichte enthalten, mit einigen Veränderungen hergerichtet, bzw. auseinandergezogen worden; natürlich hat — gleichgiltig ob der Gang der Handlung darunter leidet oder nicht — jede Figur ihre Arie oder ihr Couplet erhalten; sogar der Gerichtsrat Walter macht nach seiner nächtlichen Ankunft im Gasthaus seinen Gefühlen über die Frühlingsnacht in einer längeren Arie Luft! Wichtige Punkte der Handlung, vor allem die den dritten Akt füllende Gerichtsszene sind dem Dialog überwiesen, der am besten ist, wenn er sich wörtlich an Kleist anschließt. Im allgemeinen ist das Libretto kein Meisterwerk, doch bietet es einige hübsche Ensembleszenen. Die Musik zu dieser Oper, die am 17. März mit äußerlich starkem, aber sicherlich nicht nachhaltigen Erfolg in Szene ging, rührt von Georg Jarno her, einem geschickten Instrumentator, für den volkstümlich mit sentimental-vulgär identisch zu sein scheint! Er hat, nicht bloß in der Operettenliteratur, fleißig Umschau gehalten; die Stellen, die nicht nach berühmten Mustern gearbeitet sind, sind zu zählen. Czibulka's Stephanie-Gavotte wird bei dem Besuch des Dorfrichters in Evchens Kammer zu neuem Leben erweckt. Die potpourriartige Ouvertüre ist viel zu lang, das Orchestervorspiel vor dem 3. Akt langweilig und überflüssig. Am gelungensten ist wohl der Walzer Evchens im 2. Akt und das Terzett zwischen Eva, ihrem Bräutigam und ihrer Mutter; charakteristisch das Couplet des Dorfschreibers (im 3. Akt), dessen Text für eine Volksoper aber reichlich frivol ist. Der neue Lortzing, den wir brauchen, ist Herr Jarno sicher nicht. Die Oper war von Kapellmeister Max Roth gut einstudiert; Lina Doninger feierte als Eva Triumphe, während Stammer als Dorfrichter nicht ganz auf der Höhe stand. W. Altmann.

Bern. Da unsere Opernbühne einige Jahre lang ganz feiern mußte, so gibt ihre erste Tätigkeit im neuen Hause (s. Heft 3, S. 131) ein anschauliches Bild über die Lebensbedingungen, unter die in einer Stadt mittlerer Größe ein Institut dieser Art sich gestellt sieht. Es ist von vornherein klar, daß die Bühne zunächst mehr dem Geschmack des Publikums zu folgen, als solchen zu bilden oder in größerem Maßstab zu beeinflussen hatte. Eine geschickte und gebildete Direktion wird gleich danach trachten, beides zu vereinigen, um über augenblickliche Erfolge hinaus eine Grundlage für ihre spätere Wirksamkeit zu gewinnen. Aber die Aufnahmefähigkeit des Publikums wirkt wie ein ehernes Gesetz. Darum konnte auch hier jedes Werk nur in einer kleinen Reihe von drei oder vier Vorstellungen, selten mehr, erscheinen, womit es zusammenhängt, daß die Menge der aufgeführten Werke entsprechend groß war. Da fällt es nun auf, wie wenig neuere Schöpfungen ein Operninstitut, wenn ihm nicht großstädtische oder residenzliche Hilfsquellen zu Gebote stehen, zu bieten vermag. Rechnen wir von der Wagner'schen Muse Tannhäuser und Lohengrin noch zu den älteren Werken (die Walküre ist erst in Vorbereitung), so ist mit der unvermeidlichen Cavalleria nebst Pagliacci und Humperdinck's Hänsel und Gretel, wozu sich das Melodram Königskinder gesellte, eigentlich alles neuere genannt; nur Hoffmann's Erzählungen, die ja jetzt die Runde auf allen Bühnen machen, sind noch beizufügen. Die Gründe für diese Beschränkung sind ja nicht bloß lokaler und auch nicht bloß

finanzieller Natur. Sie kommt aber keineswegs ausschließlich oder auch nur vorwiegend den Werken der klassischen Periode zugut. Einige andere Gruppen erfreuen sich dauernder Sympathien. Wir nennen die ältere große französische Oper (Jüdin, Hugenotten, Margarete), deren Art den heutigen, mehr für das Dramatische geschulten Darstellern besonders gut liegt; wir nennen ferner die Gruppe Lortzing-Nicolai, die der dankbarsten Aufnahme immer noch sicher ist. Eine dritte Gruppe, die Operette, hat man nach einigen nicht erfolglosen Versuchen mit Recht, d. h. zugunsten einer sehr notwendigen Konzentrierung, bei Seite gelegt, und denkt sie fortan ganz der Sommerbühne zu überlassen. Wenig sind die Italiener zu Worte gekommen, in der zweiten Saisonhälfte nur mit Rossini's Barbier, dessen rezitierender Teil eines würdigeren Gewandes auf deutschen Bühnen dringend bedürftig wäre. Die deutsche Oper der klassischen und frühromantischen Periode blieb auf Zauberflöte, Don Juan, Fidelio und Freischütz beschränkt, was freilich von dem idealen Standpunkte einer mehr intensiven Kunstpflege völlig genug wäre. Bei der Zauberflöte, auf deren Szenierung besonderer Fleiß verwendet wurde, ist das Ideal insofern erreicht worden, als es nach einer stets vollbesuchten Serie gelang, das Werk durch eine Sonntagsnachmittags-Aufführung in die Reihe der Klassikervorstellungen mit hineinzubringen, was zu Stadt und Land freudig anerkannt und mit einem ausverkauften Hause belohnt wurde. Der Versuch hätte noch einige Male gewagt werden dürfen; aber, wie ich glaube, liegt die Schwierigkeit darin, daß für den Sonntag Abend dann je ein besonders zugkräftiges Stück der Schauspielsparte bereit sein müsste, wenn nicht doch ein Minderertrag eintreten sollte. Mit Mozart's Don Juan sind wir noch lange nicht soweit, daß er als klassisches Stück den breiten Volksschichten als Bildungsmittel zugeführt werden dürfte; die Gründe sind allgemeiner Natur und sattsam bekannt. Nach den Münchener Erfolgen sollte man aber nicht so resigniert der Verdeutschungsfrage gegenüberstehen, wie der Herausgeber des Buches in der Reclam'schen Sammlung, C. F. Wittmann, der (S. 12 dort) meint: »die Gesangslehrer und Konservatorien hatten keine Zeit, literarhistorische Studien und Prüfungen neuer Übersetzungen zu machen.« Vielleicht haben diese auch »keine Zeit« mehr, ihren Schülern die Regeln über die notwendigen Verzierungen, über die sympathischen Noten, das appoggiamento usw. beizubringen, die man vor 30 bis 50 Jahren auch in deutschen Landen noch ganz gut kannte, wie uns z. B. Ferd. Siebers Lehrbuch der Gesangskunst beweist. Die hiesigen Sänger, sonst ganz tüchtig gebildete Kräfte, wissen großenteils nicht einmal im Seccorezitativ diese Regeln anzuwenden. Eine in der Tagespresse aufgetauchte Einzelfrage, ob der Donner im ersten Finale berechtigt sei, habe ich in einem Aufsatz im hiesigen »Bund« benutzt, um das Interesse des Publikums für die Fragen der Szenierung und Verdeutschung des Meisterwerks wieder einmal rege zu machen. A. Thürlings.[1])

Genf. Im letzten Bericht sind einige Druckfehler zu korrigieren; es muß heißen »Barblan« und eine Zeile weiter »Otto Wend«, auf Zeile 12 und 11 (von unten gelesen) »geschulmeistert«. »Traduttose-traditose« korrigiert sich von selbst in »Traduttore traditore«.

Seit dem letzten Bericht ist nun manches zu berichten. Die Abonnementskonzerte wurden am 20. März beendigt. Das vierte Konzert brachte uns einen herrlichen Beethoven-Abend mit Aufführung der neunten Symphonie. Herr Prof. Lauber hat das Verdienst, das Verständnis für diese Riesenpartitur im Publikum geweckt zu haben durch einen Vortrag über Geschichte, Bau und Ästhetik der neunten

---

[1]) In dem sehr interessanten Aufsatz beantwortet der Verfasser die Frage durchaus bejahend. Er stützt sich insbesondere auf die Worte der Gegner Don Juans: Odi il tuon della vendetta! Hör den Donner der Rache! »Die Art nun, wie Mozart in mehrfacher Wiederholung gerade das Wort »Odi« mit scharfem Akzent an die Spitze stellt, und wie nachher, wo Juan eine trotzige Haltung annimmt, das: Odi il tuon! ganz für sich allein ihm entgegengeschleudert wird: Horch, horch, wie's donnert! weist doch zu deutlich auf ein wirkliches Gewitter hin und läßt die Beschränkung auf bloß bildliche Ausdeutung kaum mehr zu.« Die Redaktion.

Symphonie. — Vor etwa 20 Jahren hatte Hugo von Senger das Werk unter ziemlich erschwerenden Umständen zur Ausführung gebracht; diesmal, unter Willy Rehberg, ging alles gut von statten, soweit dies bei immer noch zu kurzer Vorbereitungszeit eben möglich war.

Das fünfte Konzert war den Romantikern Schumann und Mendelssohn gewidmet.

Der russischen und skandinavischen Schule galt das sechste Konzert mit Rimsky-Korssakoffs Symphonie »Antar«, Liedern von Tschaikowsky, gesungen von Frau Ida Ekman, einer authentischen Finnländerin und Glazounows Thema mit Variationen, der 6. Symphonie entnommen. Eine gute Schülerin Leschetitzki's, Frl. Marcelle Charrey aus Genf, spielte Grieg's Amoll-Konzert; zum Schluß kam eine ganze Reihe schwedischer Lieder-Komponisten zu Wort.

Das siebente Abonnementskonzert, und damit wollen wir heute schließen, galt der neufranzösischen Schule, die in unserer halbfranzösischen Stadt viele Sympathien genießt. Es gab da zunächst Henri Duparc's »Lénore«, eine symphonische Dichtung, in der man von der Entführung Leonorens durch ihren toten Bräutigam unterrichtet wird (nach Bürgers Ballade). Von dem sehr chromatisch gesinnten, scharfgeistigen Tonspekulanten Vincent d'Indy erklangen Fragmente aus der neuesten Oper »L'Etranger«. Von Henri Rabaud, Schüler Massenets, konnte man eine 'Ecloga nach Virgilius' »Bucolica« bewundern. Der Geiger Oliveira (Valerio Franchetti) trug das famose Konzert von Lalo vor, sowie die Havanaise von Saint-Saëns »la joyeuseMarche« von Chabrier, eines der erlesensten Stücke französischer Schule, beschloß den Abend.

C. H. Richter.

Karlsruhe. Zur Pflege der Musikgeschichte. [Bachkonzert. Vortrag über Gluck]. Ein wirkliches Verdienst unseres früheren Generalmusikdirektors Mottl war sein begeistertes Eintreten für Bach. Er erhob in einem Vortrag den Ruf: »mehr Bach!« und führte in einer Anzahl von Kirchenkonzerten fast ausschließlich Werke des Altmeisters vor. Erziehen sollte diese hohe Kunst zur Freude an allem Hochstehenden und Tiefsinnigen, ablenken vom Oberflächlichen, und so auch klärend wirken zum Verständnis der Werke der Gegenwart, zur Unterscheidung zwischen dem, was ernst, gehaltvoll und bedeutend, und dem, was seichte Tagesware ist. Diese Einrichtung hat nach Mottl's Weggang Hofkapellmeister Gorter fortgeführt, und so hatten wir vor kurzem die 7. »Aufführung kirchlicher Musik mit besonderer Berücksichtigung der Werke von Johann Seb. Bach«. Es sind ja unerschöpfliche Schätze, die noch zu heben sind — wer kennt wohl alle 226 Kirchenkantaten? — und ist auch nicht alles gleichwertig, so ist doch auch kein Werk darunter, das nicht glänzende Perlen aufwiese. Den Beginn machte Nr. 62 der Breitkopfschen Ausgabe »Nun komm, der Heiden Heiland«, ein in allen Teilen ganz vollendetes Werk; der erste Chor sucht in ganz unglaublicher, nur einem Bach möglicher Kunst die ganze Tiefe des göttlichen Geheimnisses uns zu offenbaren; die frische Tenorarie in G gibt der Freude über dieses Wunder lebhaften Ausdruck, ebenso bewunderungswürdig ist die Baßarie in D, »Streite, siege, starker Held«! Besondere Beachtung verdient es, wie wenig hier die Koloratur äußerlicher Schmuck ist, sondern wie natürlich sie dem freudigen Kraftgefühl entquillt. Es folgte die Kantate (Nr. 57 Br.) »Selig ist der Mann«, ein Dialog zwischen Jesus und der Seele. Nach dem wunderbaren Bibelwort, das die Einleitung bildet, folgt ein Text von der weichen, spielenden Art der Herrenhuter Dichtung jener Zeit, die auch in die religiösen Stoffe das unwahre, saftlose Liebesgetändel des damaligen Modegeschmacks hineinträgt. Und nun kommt Bach darüber, hebt, adelt, verklärt, wie uns das ja in den Passionen auch so deutlich hervortritt, das Geringe, Kraftlose, ja Unwahre und schafft Werke, deren Überlegenheit gegenüber der gleichzeitigen Dichtkunst ganz unermeßlich ist. Die einleitende Baßarie mit ihren ausdrucksvollen, langgezogenen Noten, die Sopranarie »ich wünsche mir den Tod« schlagen tiefbewegliche Töne an, während in den folgenden Worten Jesu Trost und Zuversicht gespendet wird und, nachdem die Seele diesen Trost in sich auf- und angenommen, der Schlußchor, trotzdem die Freude eine verhaltene ist, doch von der siegesgewissen Melodie »Lobe den Herren« getragen wird. Den Schluß bildete Kantate Nr. 28, »Gottlob, nun geht das

Jahr zu Ende«, beginnend mit einer einfach-lieblichen, lebhaft fortschreitenden Sopranarie, worauf ein figurierter Choral von vollendetster Kunst und tiefer Wirkung folgt. In einem Duett zwischen Alt und Tenor benutzt der Tondichter die Koloratur, um die wichtigsten Worte nachdrücklich hervorzuheben. — Freilich kann man nicht verschweigen, daß manches nicht sehr sanglich ist, und darum unsern heutigen, meist in der Technik des Gesanges nicht lange und gründlich genug ausgebildeten Sängern schwere Aufgaben stellt. — Zwischen die drei Bach'schen Kantaten war Palestrina's »Stabat Mater« (mit Benutzung der Vortragsbezeichnung usw. von Wagner). »Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein«, und doch: alles wahrhaft Große ist sich wesensverwandt und läßt sich darum auch zusammen bringen. Verdienstlich sind auch bei diesen Konzerten die Erläuterungen, die den Programmen beigegeben sind; wie wenige Besucher sind in der Lage, aus den Quellen zu schöpfen, einen Spitta oder Bitter nachschlagen zu können! —

In gleicher Weise verdienstlich für Kenntnis und Würdigung der bedeutendsten Erscheinungen früherer Musikperioden war der Vortrag, den Professor Ordenstein, Direktor des hiesigen Konservatoriums, in der »Vereinigung für heimatliche Kunstpflege« über »Gluck, den Reformator der Oper«, hielt. Er bildete die Fortsetzung eines im vorigen Jahre an gleicher Stelle über die »Entstehung der Oper« gehaltenen. Dort hatte der Vortragende über Entwicklungen außerhalb des deutschen Vaterlandes berichten müssen; aber es galt, die Entstehung einer Kunstgattung darzulegen, die, wenn auch nicht in Deutschland erwachsen, doch hier ihre größte Vertiefung und würdigste Ausgestaltung gefunden hat, so daß seit Wagner ja die Opernkomposition aller Länder von Deutschland aus beeinflußt worden ist. Im diesjährigen Vortrag wurde zuerst ein Bild gegeben von dem Verfall, in den die um das Jahr 1600 zu Florenz geschaffene Kunstform geriet, wie sie, losgelöst von allem volkstümlichen und mit dem Leben zusammenhängenden organischen Bilden, immer mehr zur höfischen Luxuskunst herabsank, die ihren Zweck nicht mehr im Ausdruck menschlichen Fühlens, sondern nur noch in der Entfaltung äußerlichen Prunkes und leerer Gesangsvirtuosität sah.[1] Die Sänger und Sängerinnen mit ihren Bedürfnissen nach persönlichen Erfolgen wurden für die immer mehr zu schablonenhafter Massenproduktion herabsinkenden Opernhervorbringungen die maßgebenden Hauptpersonen, nach deren Wünschen Textdichter und Komponist ihr Werk einzurichten hatten. Aus der, diesem Verhältnisse entspringenden Anspruchslosigkeit in bezug auf den innern Wert der Dichtung und der Musik erklärt es sich, daß selbst Komponisten von mittlerer Begabung, wie der Dresdener Hofkapellmeister Adolf Hasse[2]) neben einer ungeheuren Anzahl anderer Kompositionen über 100 Opern schreiben konnte. Aus einer Gegenüberstellung der sozialen und künstlerischen Existenz J. S. Bach's und seines oben genannten Zeitgenossen Hasse, ergab sich die betrübende Tatsache, daß in Deutschland unter den Nachwirkungen des 30jährigen Krieges, der den Zusammenhang aller nationalen Kultur zerschnitten hatte, die italienische Oper und ihre Vertreter sich der größten materiellen Förderung erfreuten, während deutsche Musik und ihre größten Meister nur mit mühsamster Anstrengung kaum ihr Leben fristen konnten. Die Analyse einer Oper von Alessandro Scarlatti und die Wiedergabe von Urteilen W. A. Schlegel's und aus Sulzer's Theorie der schönen Künste über die vorgluckische Oper vervollständigten das Bild, welches der Vortragende von ihrer Beschaffenheit entworfen hatte. — Die folgenden Darlegungen waren den Umgestaltungen gewidmet, welche die alte Opernform durch Gluck erfuhr. Dieser hatte zwar als Komponist im hergebrachten italienischen Stile begonnen, sich aber allmählich zur Aufstellung eines ganz neuen Kunstideals emporgerungen, das er im Verein mit seinem Textdichter

1) Diesen Standpunkt kann die heutige Wissenschaft in diesem Umfange nicht mehr anerkennen. Die Partituren der Leonardo Leo, L. Vinci, Trajetta, Hasse zeigen, daß diese Zeit der Oper mit Unrecht in die so schiefe Stellung gerückt worden ist, in der sie gemeinhin steht. Anmerk. der Red.

2) Ein Künstler von mittlerer Begabung war Hasse nicht; was natürliche Veranlagung zur Musik betrifft, darf man ihn ruhig neben Gluck stellen, Anmerk. der Red.

Raniero von Calzabigi zum ersten Male in »Orpheus« verwirklichte und dem er in den Vorreden zu seinen Opern »Alceste« und »Paris und Helena« auch eine theoretische Darstellung gab. Aus Urteilen Wielandt's und Herder's wies der Vortragende die gewaltigen, von Gluck's Reformen hervorgebrachten Wirkungen auf die ersten Geister der Nation nach, denen allerdings auch starke Anfeindungen von seiten auch tüchtiger Musiker, wie Forkel und Agricola, entgegenstanden. Auf Grund der Forschungen von Gustave Desnoiresterres[1]) wurden alsdann die Pariser Musikverhältnisse vor Gluck's Ankunft, das Leben und der Charakter Piccini's und der Verlauf des bekannten erbitterten Streites zwischen Gluckisten und Piccinisten, der bekanntlich mit dem vollständigen Siege des deutschen Meisters über den Neapolitaner endete, dargelegt. Besonders interessant waren die Mitteilungen über das eigentümlich schwankende Verhältnis von Maria Antoinette zu diesem Kampf der Geister. Wohl begünstigte sie ihren Landsmann und ehemaligen Lehrer nachdrücklich; aber eigentlich war ihre Neigung weit mehr der italienischen Richtung zugewendet, wie später auch Sacchini und Salieri (vergl. das interessante Buch von Ad. Jullien, la cour et l'opéra sous Louis XVI.). Ebenso merkwürdig ist die Tatsache, daß Piccini selbst, der von der Gegenpartei auf den Schild gehoben und gegen Gluck so hitzig verteidigt wurde, persönlich eine selbst- und neidlose Hochachtung vor dem großen Rivalen hatte, ja sogar viel von ihm annahm. — Der gehaltvolle, mit einer Fülle farbiger und lebensvoller Details ausgestattete Vortrag wurde aufs glücklichste illustriert durch die Gesangsvorträge von Frau Lydia Hollm und Herrn Fritz Haas vom hiesigen Konservatorium. Die Sängerin trug mehrere Partien aus der fast unbekannt gebliebenen Oper »Paris und Helena« vor, die der Komponist selbst sehr hoch stellte. Wirklich sind die einzelnen Arien sehr schön und verdienten, in hohem Maße zum Konzertgebrauch hervorgezogen zu werden. Frau Hollm gab dann in zwei Arien aus Piccini's »Dido« und »Alessandro nelle Indie« charakteristische Beispiele der Kunst des bel canto, während Herr Fritz Haas in dem bekannten Einleitungsgesang des Agamemnon aus der aulischen Iphigenie, wie in der Arie des Thoas aus der taurischen besonders markante Proben des neuen, wahrhaft dramatischen Stils vorführte. So schied man dankbar für wissenschaftliche Anregung und künstlerischen Genuß. C. E. Goos.

München. Das Ereignis der letzten Konzertwoche bildete die Erstaufführung der Mahler'schen D-moll-Symphonie (Nr. 3) in Stavenhagen's drittem »modernen Abend«. Seit die sanft entschlummerte »Gesellschaft für moderne Tonkunst« (ursprünglich »Hugo Wolf-Verein«), den vielgepriesenen und -geschmähten Wiener Hofoperndirektor Gustav Mahler persönlich zur Direktion seiner C-moll-Symphonie hierher zitierte, hat auch das hiesige Publikum ein unleugbares Interesse für ihn bekundet, das sich gleichfalls bei der ebenfalls vom Komponisten geleiteten Aufführung der G-dur-Symphonie bei Kaim dokumentierte. Auch in der D-moll-Symphonie, die mit ihren sechs Sätzen ihre Schwestern um Haupteslänge überragt, finden wir wieder jene Ingredienzen, ohne welche das Mahler'sche Symphonierezept anscheinend nicht denkbar ist(!): etwa Himmelstürmerei, ein wenig Sentimentalität, ein Gedicht aus »des Knaben Wunderhorn« und — ein Menuett. Und auch hier wieder stieg uns die Frage auf, warum all das so sein muß: aus Notwendigkeit oder aus Originalitätssucht? Muß Mahler so wie er kann, oder will er es nur so? Mich dünkt, seine Kunst ist nicht der Ausdruck eines echten, ursprünglichen Künstlers, der in heiligem Schaffensdrang gebiert, sondern da fabriziert eben ein großer Technikus ein Homunkulus-Kunstwerk mit ungeheurem Raffinement in der Retorte. Aber wie er's macht, ist bewundernswert. Da ist kein Effekt, der nicht so herauskäme, wie er beabsichtigt war — und das will was bedeuten; schreibt doch selbst ein Richard Strauß bisweilen Augenmusik, täuscht sich doch anscheinend selbst dieser gewaltige Orchesterherrscher über die reale Wirkung hier und da. Das gewaltige Können Mahler's werden eben selbst seine verbissensten Gegner (und er scheint es nur mit solchen oder weihrauchhimmelnden Korybanten à la Nodnagel und Konsorten zu tun zu haben) nicht leugnen können. Und deshalb darf man Stavenhagen, der das Werk wahrhaft glänzend mit Einsetzung seiner ganzen

1) Vergl. dessen Buch »Gluck et Piccini«.



Persönlichkeit interpretierte, nur dankbar sein für die Vermittlung dieser neuen Bekanntschaft. Der Lehrerinnenchor und Frl. Harry v. d. Harst aus Leipzig als Solistin setzten ebenfalls ihr bestes Können ein und der reiche Beifall zum Schluß bewies wieder, wie sehr man die kühne Initiative, den Bann des Gewohnten durch Veranstaltung moderner Orchesterkonzerte zu brechen, zu würdigen weiß. E. Istel.

Wiesbaden. Heinrich Spangenberg's einaktige Oper »Korsische Hochzeit« errang bei ihrer Uraufführung am hiesigen Hoftheater einen starken, unbestrittenen Erfolg. Das Textbuch, von J. Hoch nach einer Novelle Konrad Telmanns verfaßt, ist von starker dramatischer Wirkung. Die Musik Spangenberg's ist, zumal in den lyrischen Partien, wie dem Liebesduett zwischen Tobia und Angiolina, von großer melodischer Schönheit. Aber auch echt dramatische Akzente stehen dem Komponisten zu Gebote, der bei den Jung-Italienern wohl manches gelernt hat. In den meisterhaft gearbeiteten Chören und in den Tänzen ist durch Verwendung mehrerer aus italienischen Volksliedern entnommenen Motive das Lokalkolorit in dezenter Weise angedeutet. Unter Prof. Schlar's großzügiger Leitung boten die Herren Winkel (Tobia), Henke (Walter) und Frl. Triebel (Angiolina) sehr anzuerkennende Leistungen. L. Meinecke.

Vorlesungen über Musik.

Berlin. Prof. Dr. Krebs hielt am 24. März einen Vortrag über J. S. Bach und die Matthäus-Passion zur Vorbereitung für die Volksaufführung des Werkes unter Leitung des Kgl. Musikdirektors C. Mengewein.

In der Lessing-Hochschule gab Dr. Georg Münzer je Montags vom 25. Januar bis 14. März in acht Vorträgen eine »Anleitung und Einführung zum Verständnis klassischer und moderner Tonwerke.«

Bern. Am 25. Februar hielt Herr Privatdozent C. Hess in der Hochschulaula einen öffentlichen Vortrag über die Choralbehandlung in den Werken Joh. Seb. Bach's. Für das Sommersemester hat er außer Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt auch Analyse einiger Hauptwerke der Musik und kirchenmusikalische Übungen angekündigt. Professor Thürlings wird sein liturgisch-musikwissenschaftliches Seminar fortsetzen.

Kopenhagen. Dr. Will. Behrend hält in diesen Monaten im Matthison-Hansen'schen Musikkonservatorium sechs Vorträge über Klassiker der deutschen Musik: Haydn, Mozart, Beethoven.

Rom. Im deutschen Künstlerverein in Rom hielt anläßlich einer Gedenkfeier für P. Tschaikowsky am 30. Januar Dr. Frdr. Spiro, einen Vortrag: »Tschaikowsky's Stellung im internationalen Musikleben«, der in der nächsten Nummer dieser Zeitschrift zum Abdruck gelangen wird. Dem Vortrage folgte die Wiedergabe von Tschaikowsky's Klaviertrio: Dem Andenken eines großen Künstlers, gespielt von Frau Assia Spiro (Violine), Herrn Prof. Val. Müller (Cello) und Herrn Dr. F. Spiro (Klavier).

Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Sommersemester 1904.

Basel. Dr. Nef: Geschichte des Liedes, 2 St. Übungen: Erklärung ausgewählter Chorgesänge, 1 St.

Berlin. Prof. Dr. Friedländer: Allgemeine Musikgeschichte, 2 St.; Beethoven, 1 St.; Übungen, 2 St. — Prof. Dr. Fleischer: Musikgeschichte des Mittelalters, 1 St.; Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts, 1 St.; Übungen 2 St.; — Dr. Wolf: Musikgeschichte Italiens im 16. Jahrhundert, 2 St.; Repititorium der Musikgeschichte, 2 St.; Übungen zur evangelischen Choralkunde, 1 St.

Bonn. Prof. Wolff: Geschichte der Oper III. (19. Jahrhundert), 2 St.

Breslau. Prof. Dr. Bohn: Über Beethoven's Sinfonien II. Teil.

Darmstadt. Dr. W. Nagel: Die Entwicklung der Oper; Beethoven's Sinfonien.

Gießen. Universitätsmusiklehrer Trautmann: Das deutsche Lied und seine Entwicklung.

Greifswald. Reinbrecht: Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts.

Halle. Dr. Abert: Geschichte der Klaviermusik und ihrer Formen.

Heidelberg. Prof. Dr. Wolfrum: Die klassische Sinfonie und ihre Fortsetzung.

Königsberg. Musikdirektor Brode: Allgemeine Musikgeschichte, 1 St.

Leipzig. Prof. Dr. Kretzschmar: Geschichte des Oratoriums, 3 St. Übungen, 2 St. — Prof. Dr. Riemann: Musikgeschichte im Umriß. Allgemeine Musiklehre. — Prof. Dr. Prüfer: Zur Vorbereitung auf die Festspiele in Bayreuth: Der Ring des Nibelungen, Tannhäuser, Parsifal. Lektüre von Wagners Oper und Drama (III. Teil.

Marburg. Musikdirektor Jenner: Über deutsche Instrumentalmusik nach Beethoven, 1 St.

Posen. (Kgl. Akademie). Musikdirektor Prof. Hennig: Einführung in das Wesen der Musik, 1 St.

Rostock. Prof. Dr. Thierfelder: Geschichte der Sonate und Analyse der Beethoven'schen Klaviersonaten, 1 St.

Straßburg. Prof. Dr. Jacobsthal: Oddos dialogus de musica, 2 St.

Tübingen. Prof. Dr. Kaufmann: J. S. Bach's Leben und Werke, 1 St.

Wien. Prof. Dr. Adler: Richard Wagner, 2 St. Erklären und Bestimmen von Kunstwerken. — Prof. Dr. Dietz: Die Ouvertüre von Lully bis Richard Wagner. Dr. Wallaschek: Musik zur Zeit der französischen Encyklopädisten.

Notizen.

Breslau. Der Bohn'sche Gesangverein brachte in seinem 95. und 96. seiner »Historischen Konzerte« Werke, welche »Die Zigeuner in der Musik« behandelten. Darunter kamen besonders auch Kanzonen aus dem 16. Jahrhundert (aus: Canzonen villanesche al modo Napolitano a 3 voci Libro I. Venetiis 1545) und Stücke aus dem Fitzwilliam Virginal-Book, dann Original-Zigeunerstücke aus dem 16. 17. 18. Jahrhundert zu Gehör. Ferner waren J. Ph. Rameau (L'Egyptienne aus: Nouv. Suites de Pièces de Clavecin) Rinaldo di Capua (Zigeunerchor aus »La Bohémienne« 1753) Leonardo Leo (aus »La Zingarella« 1731) J. Haydn (Allegretto alla Zingarese), R. G. Löwe (aus dem Oratorium: Johannes Huss), Beethoven, Weber, Marschner, Reissiger, Donizetti, Balfe und Komponisten bis auf unsere Zeit vertreten. Den Konzerten gingen einleitende Vorträge voraus.

Cork. — This country was once inhabited. acc. to Ptolemy, by the Coriondi, Vodii, Velabori, and Uterni; whatever these names may mean. To us, it is the extreme south of the ancient Desmond or South Munster (V, 246); originally the home of the MacCarthys; next of the Fitzgeralds and Barrys; the last Fitzgerald Earl of Desmond was deprived of lands and title in 1583; then a number of Englishmen; then the Boyles. — Cork city, on the Lee, with harbour Queenstown, is (but for the modern Belfast) the second capital of Ireland; first founded by the monk St. Fin Barre about 622; beginning with 1000 a Danish city. Within it is the Shandon quarter (seandun, the old fort), once seat of the Barrys; on this was the song "Bells of Shandon", by Father Francis Mahony, S. J., pseudonym "Father Prout", (1804—1866), who helped to make Fraser's Magazine. Close to the city is Blarney Castle (bladh ey = flowery island, and cf. French "baliverne"), built by Cormack MacCarthy about 1450; the strongest castle in Ireland, with walls 18 feet thick; these contain many exterior overhanging galleries thrown out on corbels, with gaps in the floor between the corbels for pouring missiles on a storming enemy; the "blarney stone" is the sill of one of such gaps, difficult to get at, and so with its magic of giving, when kissed, the power of flattering speech. The woods round gave the song "Groves of Blarney" of Richard

Alfred Milliken (1767—1815) of Cork; translated by Father Prout into Latin, Greek, French and Italian. Farther away N. W. is Mallow (magh ealla, the plain of the river Ealla), once a fashionable spa; the oldest seat of the Desmonds; this gave the song "Rakes of Mallow". — Cork has hitherto scarcely woken to modern music, whence all the more credit to the the thoroughly up-to-date *Lacy Chamber-music Concerts*, Three of these just concluded: pianoforte Mme. Grossi, violin Grossi, violoncello Palmer, vocalist St. John Lacy. The latter (1862—) may call himself a clàrsair of the present day. James Lyman Molloy (1837—) founded 30 to 40 years ago a unique style of Irish melody, with the native attraction, yet quite his own; a slender vein no doubt, but beautiful as far as it went. This song-style has been superseded in public favour by the more robust songs of the Parry and Stanford school, and (unworthily) by the vastly more decadent songs of — half a hundred other names. F. St. John Lacy's numerous songs are after the manner of Molloy, with an added modern attribute. They have a distinct lilt and charm. He sings to his own accompaniment, clàrsair fashion. The persistent power lying in the Irish vein of melody is very remarkable. L. has been at the R. A. M. (1886—1888), and has composed orchestral and chamber music.
M. S. D.

Dresden. In der 44. Aufführung des Mozart-Vereins (9. März, Extrakonzert) wirkte die Barth'sche Madrigalvereinigung aus Berlin mit. Vorgetragen wurden Gesänge von Haßler, Isaac, le Maistre, Gastoldi, Donati, Sartorius, Mozart (God is our Refuge 1765, erstes Chorwerk, für London komponiert). Ferner kam von Mozart die Musik zum Gebler'schen Drama »Thamos, König in Ägypten« zur Aufführung.

Heidelberg. In der 34. Schüleraufführung des Konservatoriums gelangte Händel's Concerto grosso Nr. 2 F-dur mit Cembalobegleitung zur Aufführung, was deshalb notiert wird, weil noch lange nicht in allen Konservatorien ein stilgemäßes Akkompagnement bei dieser Art von Musik anzutreffen ist.

Leipzig. In der Lutherkirche gelangte als Passionsgottesdienst die früher Schütz zugeschriebene Markus-Passion unter dem Kantor B. F. Richter, desgleichen in der Peterskirche die Schütz'sche Matthäus-Passion unter dem Kantor Borchers zur Aufführung. Im nächsten Leipziger Bericht soll darüber näher berichtet werden. Zur vorläufigen Notiz nur soviel, daß die Rezitative und Chöre in ihrer Originalgestalt, nämlich vollständig unbegleitet, vorgetragen wurden, was versucht und erprobt zu haben, das Verdienst von Kantor Richter ist.

London —— Three lectures have been given this season at the Royal Institution by J. A. Fuller Maitland on "*British Folk-Song*". The following is an abstract.

The general object was "to make clear the processes of what is called the scientific analysis of folk-melodies, to show how it is that experts are able say that any particular melody belongs to such and such a period of time or to such and such a portion of the earth's surface". It might be taken as an accepted fact that in Scotland, Ireland, Wales, Cornwall, and Brittany there exists, or existed, a race of people quite different in language, customs, and many physical attributes from the other natives of the countries mentioned or from the dominant race in each. Among the most distinctive ideas common to this race, which seemed governed by some mysterious impulse towards the west, was that of the bard or minstrel, who sang narrative songs to some kind of harp. One of the chief characteristics of Celtic music, the Pentatonic scale, probably came from the limitations of this primitive harp. The history of the Pentatonic scale in China threw light on its antiquity. It could not be guessed whether Chinese or Japanese music had any influence upon that of the Celtic race; but it was incontestable that the Pentatonic scale existed in many Celtic tunes, although it was doubtful whether any European nation had an instrument capable of producing only the Pentatonic scale. Each successive note of that scale could be taken as the keynote or final, and by taking each successively it was possible to obtain various effects of what was called tonality. Examples of the purely Pentatonic scale were not very common in Celtic folk-songs, owing probably to the difficulty for rustic singers of preserving the intervals of a scale whose characteristics were not fixed on any instrument. The Scotch tunes in this scale were more numerous than those which could be assigned to either Ireland or England; but in this context and elsewhere, the audience were warned of the danger of building theories as to tunes upon the words with which they happened to be associated. Ballad-singers had apparently a certain number of tunes to which they

adapted words, which sometimes fitted the air, but more often had to be accommodated to it as best they might. As time went on singers of tunes in the Pentatonic scale, to the accompaniment perhaps of a five-stringed harp, would naturally be tempted to bridge over its large intervals by putting in a passing-note. The result was many songs in a quasi-Pentatonic scale, having one intercalated note, about which there was often an interesting uncertainty of pitch, until the intervals became fixed by tradition, and intercalated notes usurped an importance in the tune they did not always possess. Another distinctly Celtic characteristic in tunes was the "rhyme-structure" of the melody, of which numerous examples were given. The first lecture concluded by showing that the reiteration of three notes at the end was not in reality an exclusive characteristic of Irish tunes, and that "the hideous little ornament that used to be called the "Scotch snap" was in no way peculiar to the Scotch.

"Modal" influences found in the old songs were illustrated vocally. In Dorian, two examples from Bourgault-Ducoudray's collection of Breton folk-songs — "Adieux à la jeunesse". and a romantic song known as "Mona". Then a Highland tune (one collected by the lecturer) Dorian in character, though the final was not in the mode. As an English example, "Then Bold Pedlar", taken from the Folk-Song Journal. Both these were examples of the suitability of the Dorian mode to vigorous as well as plaintive narrative songs. Though these two tunes were certainly not later than 1600, the words were of the 18th century. Another English example "Bristol Town". Of the Phrygian mode, the white scale between the two E's, individualized by the semitone before and above the final, it was difficult to find strict examples. "The Green Bed" and a Breton tune, which omitted the Phrygian close from the F natural to the final, showed influence of the mode. The Lydian mode (F with a B natural) was still more difficult to illustrate perfectly, though its character was strongly suggested in a song chosen from the Petrie collection. The Mixolydian mode (G with F natural), characterised by the flat seventh, was frequently used in Irish music, and illustrated by Stanford's song "Fond Chloe", while in older music it was found in a tune set to the much more modern words of "Napoleon's farewell to Paris." In the two last named modes one got nearer to the character of modern music, and in the Aeolian there was a close resemblance to our A minor, with which the mode was identical in the descending scale. This mode was illustrated by "La douce Annette", a Breton song, and by a Welsh setting of the Psalm "By the waters of Babylon". The latter was the only Welsh tune known for certain to be earlier than the 18th century. Passing over the Locrian mode, between the two B's in which the fifth made tritone, there was reached the Ionian mode, theoretically identical with our C major scale, and illustrated in the old Surrey song "Venus and Adonis".

It was with the commencement of the 17th century, contemporaneously with the rise of opera and the demand of Italian composers for new methods of expression, that the modes began to fall into disuse and the new music to take their place, in general music. The transition could be followed in England in the work of Orlando Gibbons, whose music underwent a change from the old to the new methods about the year 1620. The gradual revolution was helped by the use of musica ficta. By the time of Purcell the modes were forgotten and obsolete. Since then the Ionian, Lydian, and Mixolydian were more or less represented in our major scale, while the characteristics of the other three modes, the Aeolian, Dorian, and Phrygian, were to some extent united in the minor scale. The great distinction between the two systems was that in the modal music there was an impression of only vague tonality, while in every modern tune there were unconscious references to the keynote — in other words, that feeling for tonality which is one of the chief merits of the tonic-solfa system. The leading note, for example, suggested a rise to the tonic, and the third had always a distinct character of its own, felt in its relation to the tonic chord. In spite of the beautiful use that might be made of the third in moderation, its excessive employment was apt to become cloying. Two songs, "Once I loved a maiden fair" and "Farewell, Manchester" were characterized by the use of the third, and one felt that its fourfold repetition in the former song, though not excessive, was quite sufficient. The cloying sweetness of many of the melodies of Donizetti and Bellini was owing to their constant recourse to the third. As another example of the constant reference to the keynote, or to a chord, in the melodies of modern masters, reference was made to the second subject of the first movement of Beethoven's Violin Concerto. This could not be felt as a naked scale in the air, but only in its implication of the tonic-chord. Another great difference between the modal and scale music lay in the constant repetitions of a phrase, either literally or in a new place in the scale, which occurred in the later songs. These repetitions were not found in songs earlier than the 17th century. The date 1468 had been confidently assigned to "Men of Harlech"; but the lecturer was convinced that the repetitions contained

in this song, as in "Ye Banks and Braes", "God save the King", or "The Bailiff's Daughter of Islington", pointed to a much later date. The germ of antiquity might be there, but the song, as we knew it, was in modern form. Another sign of relative modernity in melody was the successive use of the notes of a chord, as in the opening of Beethoven's Eroica symphony. "Good morrow, Gossip John" was an obvious example taken from that store-house of beautiful melody "The Beggar's Opera". The same tune was often to be found in different forms in several songs. The signs above-mentioned of modern music, and the presence of the accidentals first introduced in musica ficta, to be afterwards regularly adopted in scale music, would guide one in determining the relative dates of the different versions of the same tune. The tune „Gilderoy" was taken as an example. After giving some modern Scottish, Irish, and Shropshire versions the lecturer came finally to the best form of the tune found in an old London song — a grimly humorous ballad, which gave an elaborate account of the parable of Dives and Lazarus. He was confident that this was the oldest version of the tune, though it was seldom that folk-songs were preserved in a more primitive form in London than in the country.

Examples were then given of the use of one set of words for many tunes. "Cold blows the wind", words based on the same story as the Lenore legend and that of Dvoràk's Spectre's Bride, had been set to four different tunes. A still more fruitful illustration was afforded by the old words known as "The Sprig of Thyme" or "The Seeds of Love". Thirteen versions —,pentatonic, modal, or modern — were given illustrating gradual changes, such as the introduction of ornament or the transformation of a regular Celtic skirl in the first tune to a distinct melodic phrase of the modern chord type. One of these tunes was also set to "The Bailiff's Daughter of Islington". As an example of the long narrative songs so familiar throughout England, the lecturer chose "The Undaunted Female", which was analogous in its musical scansion to the rhymed structure of "In Memoriam", the first phrase corresponding with the fourth and the second with the third. This English song contained the repetition of three notes at the end of the verse so often claimed as the exclusive property of Irish music.

The collection of folk-songs was an occupation — not to say a sport — of the greatest fascination, and increased in importance with the danger of the old tunes dying out. The country people were shy of singing the old tunes in the presence of their children, who thought more of the modern part-songs taught them at the Board school. The offers of prizes for the best folk-song in vocal competitions had not so far proved a very successful means of old material. The Folk-Song Society had published four volumes, while a fifth was now in course of preparation. The society never reprinted a tune that had been published before, unless a variant was discovered. The songs should be taken down exactly as they were sung, and with no accompaniment. Many collectors however had fallen victims of the desire to make a clever arrangement or to alter the tunes so as to make them sound pretty. Stevenson had dealt recklessly with the old Irish music. In treating the older tunes it was necessary to understand the correct manner of harmonizing modal music. Brahms arrangements of German folk-songs were models for all time. For concert use, alterations in the harmony in some of the verses according to the sense of the words had been justified by success in arrangements made by Stanford and some others. It would, of course, be absurd to claim that no old tune should be introduced into the works of the present day with modern harmonies — a use of old material which had so often been attended with conspicuous success in such works as Mackenzie's "Scottish Rhapsodies".

A £ 20 *prize* is given annually (II, 212) for a *chamber-music composition*, by Mr. Lesley Alexander, an amateur musician, member of the Musical Association. This year's prize, for quintett, flute, oboe, clarinet, horn and bassoon, has been gained by Fritz Kauffmann of Magdeburg. — Next competition is for quartett, pianoforte, violin, viola and violoncello. Latest date 18th January 1905. Examiners, Edward German and Hamish Mc Cunn. Referee, Sir Alexander Mackenzie. Particulars from Dr. Yorke Trotter, London Organ School, 22 Prince's Street, Cavendish Square, London, W.

E. G. R.

Warschau. Am 16. Februar wurde das Musikdrama »Marya« von Henryc Melcer-Szczariński aufgeführt. Der Verfasser, von dem schon in unserer Zeitschrift (V, 1, 27/28) die Rede war, ist Professor des Klavierspiels am Wiener Konservatorium. Sein Werk ist tatsächlich das erste musikalische Drama Polens, das im Sinne der Wagner'schen Ideen geschrieben ist. Die Warschauer Kritik lobt besonders die thematische Arbeit, die kunstvolle Behandlung des Orchesters und der Leitmotive,

besonders aber die großartige dramatische Kraft, welche von allen Theatereffekten frei bleibt. Das Sujet des Tondramas ist der Dichtung Antons **Malczewski's** (1793—1826), des großen polnischen Byronisten entnommen. — In einer der hiesigen Buchhandlungen erscheint in kurzer Zeit der erste Band des polnischen »Musiklexikons« von **Adolf Chybiński**-Krakau, eines Schülers von Sandberger. Das ganze Werk wird 3 Bände umfassen und ist in seiner Gattung überhaupt das erste in der polnischen Musikliteratur. Die »neudeutsche« Richtung, die polnische und russische Musik finden besondere Berücksichtigung.

Winterthur. Das Musikkollegium Winterthur (gegründet 1629) feierte sein 275jähriges Bestehen in drei Festkonzerten am 13. und 14. März, in den unter anderm der Eingangschor aus der 190. Kantate Bach's: Singet dem Herrn, der erste Teil von Haydn's Schöpfung, die 9. Sinfonie Beethoven's, Tod und Verklärung von Strauß unter der Leitung von Dr. E. Radecke zur Aufführung gelangten. Das Winterthurer Musikkollegium ist das einzige Konzertinstitut, das noch den Namen »collegium musicum« aufweist.

Kritische Bücherschau

der neu-erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Hervey, Arthur. French Music. Being vol. II of the "Music in the XIXth Century" Series. London, Grant Richards. 1903. Small Crown 8vo. Cloth. 5 sh. net.

A book which deals with any particular period in the development of music in a truly historical spirit — with due regard for the proportions of each movement it includes, with sufficient sympathy to give warmth and vitality to the treatment, while at the same time personal feeling is subordinated to the truth — is as rare as it is valuable. When to these essential qualities of good criticism the author adds charm and an admirable perspicuity of style the review of his book should be written in golden ink. Arthur Hervey's book deserves this unique distinction. The chief value of this volume lies in the comprehensive résumé of the musical movement in France during the first half of the XIXth century. We can never dismiss with contempt any striking manifestation of genius without losing something by our shortsightedness. Yet this is precisely our danger with regard to one of the most interesting periods in musical history; the golden age of Grand Opera in France. The French mind is essentially dramatic, and all the best music France has produced — and is producing — has the stage for its ultimate goal. To repudiate the earlier period of French opera is to wrong the national spirit itself. The author describes the palmy days of Grand Opera, the triumphs of Meyerbeer, and the fascination of Auber, with such warmth and conviction that, reading him, even the superior person will not blush to remember that we once enjoyed **Masaniello** and **Les Huguenots**. Granting the immense superiority of a generation imbued with the opinions of Schumann and Wagner, the music which could delight such spirits as Balzac and Georges Sand cannot have been so puerile and meretricious as ultra-Teutonic criticism has taught us to believe. It was a power, at any rate, in its day; for, as Arthur Hervey reminds us, Meyerbeer "instead of frightening the masses away, attracted them", and thus made his art a source of joy and profit to the public. But, as the author himself remarks, "human imbecility is eternal", and in nothing does it show itself more characteristically than in our inability to grasp two ideas at once. In the matter of taste the public is like a dog that invariably drops one bone in its effort to pick up another. When we decided to live up to Wagner we thought it wiser to disembarrass ourselves of all previous ideals. We have paid the penalty by being "precious" ever since. In Russia the influence of French and Italian opera lingered, and reappeared in unexpected places. Tschaikovsky owned to the frankest affection for Rossini, while Serov — in spite of his Wagnerian cult — owes his most popular operas to Meyerbeer's methods. The author writes of Gounod with affectionate insight and sympathy, and fills us with pity for the lovers of to-day, and to-morrow, who will never again be moved by the tenderness

and mysticism of Gounod's love-scenes because of the violence and obsession of "Tristan and Isolde". The influence of Wagner, long-resisted, but all the stronger when the reaction had once set in, is traced in the chapter devoted to the new Lyrical Drama. "Berlioz", "Bizet and the Renaissance", "Saint-Saëns and Contemporaries" and "César Franck and his followers" are the headings of some of the most interesting chapters in the book. Speaking of Berlioz, the author lays stress on the fact that his influence, although wide-spread, has been indirect. It is to the modern Russian School that we must look for the most direct traces of his influence. That the composers of this school so entirely escaped the influence of Wagner, is probably the reason of their having passed more closely under that of Liszt and Berlioz. Glinka had a profound knowledge of the French master's scores, and his friendship with Berlioz inspired the idea of a series of Orchestral Fantasias of which he accomplished three: "Jota Aragonese", "A Night in Madrid" and "Komarinskaya". — The chapter devoted to César Franck and his disciples offers a brief but effective analysis of the work of this unique composer, who is as isolated from the accepted types of French genius as Berlioz himself. In Franck, as in Elgar, there is something curiously mediaeval in the deep mysticism and romanticism which seems to underly both natures. But Franck is even less mundane, and lacks entirely that element of realism which — in spite of his leaning to oratorio — binds the English composer to contemporary humanity. — The chief impression derived from Arthur Hervey's book is that of a strong and healthy national consciousness which prevails in French music, and continues to find its natural and legitimate expression in opera. France has not equalled Germany, or perhaps Italy, in original. creative genius; but the has a distinctive manner, and an utterance all her own. French style and taste are forces so positive, and so powerful in action, that they have stamped themselves upon almost all those foreign geniuses — with the exception of Chopin — who have made Paris their adopted home. Lulli from Italy, Meyerbeer from Germany, brought their alien traditions to Paris. But, in the end, it was the French capital which possessed them, and converted them into the ministers of her own tastes and requirements. If only because it brings home to us the continous vitality of French national music, the present volume renders a great service to musical history. It is brought up to the very close of the XIXth century and includes a notice of Charpentier's Louise, produced in 1899. R. N.

Karpath, L., Der Kobold von Siegfried Wagner. No. 103 der Opernführer aus dem Verlage Hermann Seemann Nachfolger, Berlin und Leipzig. *M* —,50.

Louis, R. Hans Pfitzner's »Die Rose vom Liebesgarten«. Eine Streitschrift. Druck und Kommissionsverlag C. A. Seyfried & Comp. München 1904. *M* —,25.

Siehe darüber den Schluß des Berichtes über Pfitzner's Oper von Dr. Edgar Istel.

Musiknummer der »Lustigen Blätter«. (Dr. Eysler & Co. Berlin.)

Die humoristisch-satirische Musiknummer bringt neben manchen Gelungenen auch manches schon oft in dieser oder jener Form Dagewesene; manches ist unfein und hat mit feiner Satire nichts mehr zu tun. Viele Gebiete, die in der heutigen Musik zur Satire herausfordern, sind ganz unbebaut geblieben. Ein musikalischer Satiriker fehlt uns immer noch.

Schneider, A. Die Lehre der Akustik und Harmonie übertragen auf das praktische Gebiet. Ein Hand- und Studienbuch für Kunstfreunde, Musiker, Saiten- und Instrumentenfabrikanten. (Abhandlung des mathematischen Problems für Geigenbau und Streichinstrumente im Allgemeinen.) Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage, im Selbstverlage des Verfassers, Dresden, Moltkeplatz 9. 163 S. 8°. *M* 10,—.

Besprechung von Musikalien.

Bach, J. S., Matthäus-Passion. No. 3 der Chorwerke von Eulenburg's kleinen Partitur-Ausgaben. Herausgegeben von Georg Schumann. *M* 6,—. Eleg. geb. (mit Bach's Bild) *M* 9,—. Leipzig, Ernst Eulenburg.

Gerade noch vor Torschluß trifft als schönstes Ostergeschenk Bach's Matthäus-Passion in der bekannten, so überaus verdienstlichen Taschenausgabe Eulenburg's ein. Die Ausgabe ist ein genauer Abdruck von dem der Bach-Gesellschaft und zwar in jeder Beziehung, in bezug auf Schlüssel, Bezifferung etc. Dies ist teilweise aufs wärmste zu begrüßen, teilweise stellen sich doch einige entschiedene Bedenken ein. Der Vorteil liegt darin, daß das große Publikum, dem die Ausgabe der Bach-Gesellschaft immer noch sehr fremd ist und es auch bleiben wird, dadurch das richtige äußere Bild von diesem Werk wie überhaupt von der Musik dieser Zeit erhält. Die erste Ausgabe von Bach's Werk, die A. B. Marx im Jahre 1830 besorgte, ließ bekanntlich sämtliche Generalbezifferungen weg und trug dadurch sehr viel dazu bei, daß man die Aussetzung des Basses in Aufführungen wegließ. Durch diese neue Ausgabe, die gerade für das große Publikum, für die Hörer der Passion bestimmt ist, ist jeder in Stand gesetzt, sich von dem Werke das richtige äußere Bild zu machen. Aber gerade deshalb, weil sich die Ausgabe an das Publikum wendet, wäre eine Verbindung von Original und heutigem Musikgebräuchen am Platze gewesen. Nicht derart, daß der bezifferte Baß ausgesetzt worden wäre (dies hätte auch die Handlichkeit der Ausgabe beeinträchtigt, die ja auch keine Bearbeitung des Werkes geben will), aber in bezug auf die Schlüssel hätte man unserer Zeit, dem musiktreibenden Dilettantenstande wohl einige Konzessionen machen können, indem man die alten Schlüssel durch die heute gebräuchlichen ersetzt hätte. Selbst die »Denkmäler der Tonkunst« befolgen dieses Prinzip, und an deren System anzuknüpfen, wäre für diese Ausgabe sicher von großem Vorteil gewesen. Dem Werke, das sich so in jeder Beziehung an das Original hält, fehlt auch die Nummernbezeichnung und, was bei der Ausgabe der Bach-Gesellschaft der Fall ist, ein Inhaltsverzeichnis. Dies ist deshalb zu bedauern, weil die Orientierung dadurch erschwert wird; die Nummerneinteilung, wie sie in sämtlichen mir bekannten Klavierauszügen anzutreffen ist, wäre hierzu besonders förderlich gewesen. Worauf sich demnach die Herausgabe Georg Schumann's bezieht, ist mir nicht klar geworden. Indes, freuen wir uns, daß dieses gewaltige Werk in der Originalfassung jedem leicht zugänglich ist, freuen wir uns doppelt darüber, daß es trotz der Ausstände, die zu machen waren, nicht in einer fragwürdigen Ausgabe, wie z. B. der R. Franz's geboten wird. Bei ferneren Ausgaben großer berühmter Werke aus dieser Epoche (wie z. B. Händel's Messias) wird der Verlag aber gut tun, gerade denjenigen, für die die Ausgaben bestimmt sind, im eigensten Interesse etwas mehr entgegen zu kommen. — Der Stich läßt, wie bei den übrigen Ausgaben, an Schärfe und Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. A. H.

Courvoisier, W., Sechs Lieder für eine tiefe Stimme op. 1; sieben Lieder für eine Singstimme op. 2. Berlin, Ries & Erler.

Courvoisier ist ein junger Baseler Komponist. Da hat uns das Land Gottfried Keller's wieder einmal ein schönes Talent beschert. Es erscheint mir nicht gleichgültig, daß dieser Komponist ein Schweizer ist; bei unseren für den jungen deutschen Musiker immer mehr maßgeblich werdenden Großstadtverhältnissen droht der Sinn für Natürlichkeit und Herzlichkeit, wie ihn die vorliegenden Lieder zeigen, ein seltener Besitz zu werden. — Die zweite Blüteperiode der Liedkomposition im 19. Jahrhundert brachte wie die erste im 16. Säkulum eine reiche Entwicklung mit einer Fülle von Formen, Typen und Spezialitäten, sie erschloß zahllose verschiedene Möglichkeiten. An was soll sich ein junger aufstrebender Tonsetzer halten? An die Gesamtstimmung des Dichters oder an das Detail, oder an Beides? Soll er Strophenlieder schreiben (oder gar Doppelstrophen wie gelegentlich R. Franz) oder durchkomponieren? Soll er eine strengere Form anerkennen oder frei verfahren? Courvoisier experimentiert nicht, sondern geht mit sicherem Schritt einen der vielen möglichen Wege. Er ist »modern«, denn er zeigt sich bestrebt, zunächst einmal den Gedanken des Dichters zu folgen, ohne A B A; er ist aber auch »nicht modern«, denn er malt nur sparsam (Op. 2 No. 1) und im Detail fast gar nicht. Wo er zur Reprise greift, wächst sie entweder berechtigtermaßen aus dem Text (Op. 1, No. 1, Op. 2, No. 3) oder sie wird nur angedeutet (Op. 1, No. 3). Nur Op. 1, No. 5 bildet eine grundlose Ausnahme von dieser selbstgestellten Regel. Daß Courvoisier Brahms, Wagner und Strauß gut kennt, merkt man gelegentlich wohl; aber das nimmt ihm nichts. Besonders in den beiden No. 4 von Op. 1 und 2 leben eigenartige Stimmungen. Überall aber klingt diese Musik warm und natürlich. Besondere Erwähnung verdient auch heutzutage die durchaus sachgemäße Behandlung der Singstimme. Möge der Komponist dabei bleiben. Unter seinen Poeten haben wir mit Vergnügen Leuthold begegnet. Als Vorbild in der Kunst, den Dichter noch mehr zu objektivieren, empfehlen wir dem

vielversprechenden jungen Künstler ein genaueres, doch nicht unkritisches Studium der Wolf'schen Lieder.

Ernst Ludwig, Großherzog von Hessen u. b. Rhein. Zwei Gedichte von Olaf (Ich möchte dichten und singen — Die dunklen Cypressen); zwei Lieder (Ich trag' eine Wunderblume — Ich hab' eine singende Seele) f. e. Singst. u. Piano; Erinnerungen an Ilinskoe, Fantasien und Skizzen für Klavier.

Feinsinnige, natürlich empfundene Emanationen eines vornehmen Geistes. Die Klavierstücke neigen mehr Chopins, die Lieder, unter denen namentlich »Die dunklen Cypressen« durch Intensität und Wahrheit des Ausdrucks bestechen, Wagners Tonsprache zu. Der Verlag hat die Kompositionen kostbar ausgestattet. W. N.

Zeitschriftenschau.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift V, Heft 1, S. 43.

Aldrich, Richard. »Parsifal« in New York — (ill.) Critic (New York). Feb.
Allihn, M. Papst Pius X. Erlaß betreffend die Verbesserung der Kirchenmusik — ZfJ 24, Nr. 17.
Altmann, W. Spohr's Beziehungen zur Generalintendantur der Königl. Schauspiele in Berlin — NZfM 71, Nr. 11.
—— Kritik, ein Fach des musikalischen Unterrichts? — NZfM 71, Nr. 6.
—— Das musikalische Aufführungsrecht — M 3, Nr. 11.
Anonym. Subsidized music abroad. Gleanings from a white paper — MT 45, Nr. 732.
—— Berlioz, and two new Operas (Events in Paris) — MT 45, Nr. 732.
—— Wagner and his artistic forbears. Vortrag von H. Thompson) Musical Standard Febr. 6.
—— Some needed Definitions. (Forts.) Musical Standard. Feb.
—— Gli scenari per l'opera »L'oro del Reno« di R. Wagner al teatro alla Scala in Milano (illustr.) MuM 59, Nr. 2.
—— Miß Muriel Foste — MT 733.
—— Music in Cheltenham. (Illus.) — ibid.
—— Wesley's Wilderness. — ibid.
—— G. A. Heinze † (1820—1904) — Cae 61, Nr. 3.
—— Gottfried Mann † (1858—1904). — ibid.
—— Pyrame et Thisbé. Musikdrama in zwei Akten von Ed. Trémisot — S 62, Nr. 19/20.
—— Hélène. Poème lyrique in einem Akt und vier Bildern. Von Saint-Saëns. ibid. Nr. 19/20.
—— Fr. Liszt, Lettres inédites à Alfred Jaëll — RM 4, Nr. 2 u. 4.
—— Les maîtres d'autrefois. ibid. Nr. 3.
—— Les droits d'auteur en Allemagne — GM 50, Nr. 4.
Anonym. La réconstruction de la scène de l'Opéra de Vienne — ibid.
—— La question des droits d'auteur en Allemagne. — ibid. Nr. 5/6.
—— »Parsifal« à New-York — ibid.
—— Verdi et la politique — ibid. Nr. 7.
—— Nachklänge vom New-Yorker »Parsifal« — AMZ 31, Nr. 6.
Arend, Max. Pietro Raimondi, der größte Kontrapunktiker des 19. Jahrhunderts — KL 26, Nr. 4
Bachmann, P. Eduard Lassen † — M 3, Nr. 10.
Barini, G. Tristan in Italien. Nuova Antologia. 16. Febr.
Batka, R. Johann Strauß, der Vater — KW 17, Nr. 12.
—— »Tiefland« von Eugen d'Albert — ibid.
Beckmann, G. Johannes Brahms' Schwanengesang — MSfG 9, Nr. 2.
Beduin, abbé Chérion, Dodemont, Stoltz. S. Rousseau, Le »motu proprio« du pape et ses effets (opinions) — RM 4, Nr. 3.
Bellaigue, Camille. Die Musik im 19. Jahrhunderts — AMZ XXXI, Nr. 12.
Blech, Leo. Zu Richard Heubergers »Operetten« — KW 17, Nr. 12.
Borrel, Eugène. Du goût — MM 16, Nr. 5.
Braungart, R. Regeriana — M 3, Nr. 9.
Burgess, Henry Thaker. The natural theory of harmony — MO XXVII, Nr. 318. (Schluß.)
Calvocoressi. Un prédécesseur de Jean Sébastien Bach: Johann Kuhnau (suite — GM 50, Nr. 4/5.
Cametti, Alb. Un Giubileo Artistico (Antonio Cotogni) — MuM 59, Nr. 3.
Cammarano, S. Il libretto del »Trovatore« e Giuseppe Verdi (illustr.) — MuM 59, Nr. 2.
Chevallier, A. Le Théâtre de M. Brieux L'Ouest-Artiste (Nantes) (suite).

Claussetti, Carlo. Da Weimar a Trieste In occasione d'el XXV Congresso Della »Association Littéraire et Artistique Internationale« (Mit Originalbildern) — MuM 59 Nr. 3.
Closson, Ernest. Lassen in Brüssel — S 62, Nr. 10/11.
Combarieu, F. La musique au point de vue sociologique: l'imitation — RM 4, Nr. 2.
Corbett, W. W. Czech national opera (illustr.) — MT 45, Nr. 732.
Courat, H. J. La musica in Shakespeare — RMJ 11, Nr. 1.
—— Shakespeare als Musiker — M 3 Nr. 9/10.
Coventry l'Anson, J. »Sweet Lass of Richmond Hill«, a Song with a History. Gentleman's Magazine. March.
Crotchet, Dotted. Round about Soho (illus.) — MT 45, Nr. 732.
—— Tewkesbury Abbey. (Mill.) — MT 733.
Curzon, H. de. Une nouvelle couvre de Felipe Pedrell: La Célestine — GM 50, Nr. 7.
Destranges, Etienne. Chronique Musicale. L'Ouest-Artiste (Januar).
—— Les Barbares, de Camille Saint-Saëns — ibid.
Dietsch, E. H. Die Bologneser Gesangschule des Bernacchi und ihre Meisterschüler — AMZ 31, Nr. 8/9.
Dubitzky, Franz. Neue Chorwerke — NZfM 71, Nr. 10.
Dubois, G. E. The Opera in Paris (Illus. Cassell's Magazine. March.
Dupoux, J. L'Antiphonaire grégorien. Ses origines, sa formation, sa diffusion — Se, V, Nr. 9.
E., F. G. Sir John Hawkins. (1719–1789). A biographical sketch. (Illustr.) — MT 45, N. 732.
Ellis, W. Ashton. Die verschiedenen Fassungen von »Siegfrieds Tod« etc. — M 3, Nr. 10/11.
Enschedé, J. W. Oude Noten en oude sleutels in nieuwe uitgaven — Cae 61, Nr. 3.
F. Pflege des Volksliedes — KW 17, Nr. 12.
Fidler, Fl. G. How to listen to an Orchestral Concert. Temple Bar. March.
Freund, Erich. Si j'étais roi. Oper von Chr. Ad. Adam. Deutsche Erstaufführung am Breslauer Stadttheater. (Bespr.) — S 62, Nr. 10/11.
Friedmann, A. Johann Strauß' Vater mit Bild) — NMZ 25, Nr. 11.
Garlepp, Br. Die Trompete u. ihre Bedeutung im Volksleben (Forts.) — AMZ 31, Nr. 67.
Gilman, Lawrence. Verdi and Wagner. Musical Standard Febr.
Glebe, K. Das Protestantische und Evangelische bei Händel und Bach — CEK 18, Nr. 3.
Göhler, Georg. Felix Draeseke — KW 17, Nr. 9/10.
Grand-Carteret, J. Les titres illustrés et l'image au service de la Musique (illustr.) - RMJ 11, Nr. 1.
Grohe, O. Aus Hugo Wolfs Leben — NMZ 25, Nr. 10.
Grünstein, Leo. Das musikalische Element in der Kunst Moriz' von Schwind — M 3, Nr. 11.
Guerrini, Paolo. In onore di S. Gregorio Magno — Sc, V, Nr. 9.
H., M. Die Gregoriusfeier in Rom. Das Motu proprio — GR 3, Nr. 3.
Hadden, J. Cuthbert. Rossini as Humorist. Gentleman's Magazine. March.
Hahn, A. Die Rose vom Liebesgarten — NMZ 25, Nr. 11.
Hansmann, R. »Das Jankó-Klavier«. Nach einem Vortrag des oben genannten — NZfM 71, Nr. 12.
Herold, Die Passions-Oratorien in der Karthäuser Kirche zu Nürnberg — Si 29, Nr. 3.
Hiller. P. Die Zauberglocke v. Saint-Saëns. Erste deutsche Aufführung Elberfeld, 5. Februar — NZfM 71, Nr. 8.
Heuß, Alfred. Das »Dresdener Amen« im ersten Satze von Mendelssohn's Reformationssinfonie — S 62, Nr. 18—20.
Hippius, Adele. Erinnerungen an Hans von Bülow — AMZ 31, Nr. 7/8.
Horn, P. M. Palestrina-Bäuerle — GR 3, Nr. 3.
Horwitz, Benno. Ce qu'on entend sur la montagne (Liszt) — KL 16, Nr. 3.
Huneker, James. Richard Strauß. (With Portrait) Scribner's Magazine. March.
Hunziker, Rudolf. Das Musikkollegium Winterthur. Zur Feier seines 275jährigen Bestehens — SMZ 44, Nr. 11.
Imbert, H. De l'interprétation musicale dans l'hypnose — GM 50, Nr. 5.
—— Les époques de la musique polyphonique des origines à la fin du XVI[e] siècle.
—— La fille de Roland von Ferrier — GM 50, Nr. 12.
Jazow, E. von. Neue französische Opern — NMZ 25, Nr. 9.
Kesser, H. Musikästhetik — NMZ 25, Nr. 10. 11.
Kloss, E. R. Wagner und seine Mutter — MWB 35, Nr. 7.
Knosp, G. Die Musik in Hinterindien (Schluß) — NMZ 25, Nr. 9.
Kohut, A. Eigentümlichkeiten berühmter Komponisten. (Schluß) — NMZ 23, Nr. 11.
König, A. Die Ballade in der Musik — BfHK 8, Nr. 6.

Kornmüller, Utto. Gregor der Große — MS XVI, Nr. 3.
Krause, Emil. Chrysander's Gasamtausgabe der Werke Händel's usw. — MfM 36, Nr. 3/4.
—— Strauß' »Feuersnot« und S. Wagner's »Kobold« in Hamburg — BfHK 8, Nr. 6.
—— Der mehrstimmige Sologesang mit Begleitung des Klaviers — SH 44, Nr. 7/8.
Krauß, K. A. Die Rose vom Liebesgarten v. Grun und Pfitzner (zur Mannheimer Aufführung 24. Januar) — NZfM 71, Nr. 7.
Krehbiel, H. E. »Parsifal« in New York — MT 45, Nr. 732.
Kroyer, Theodor. Die Rose vom Liebesgarten. Bericht über die Münchener Erstaufführung — S 62, Nr. 21/22.
Krutschek, P. Papst Pius X. und die Kirchenmusik — MS XVI Nr. 3.
Kürsteiner, P. Alte Gedanken in neuem Gewande — MWB 35, Nr. 7—9.
L., N. M. Steinbach au concert Ysaye — GM 50, Nr. 12.
Lahy, J. M. L'Emotion Musicale et les idées associées — RMJ 11, Nr. 1.
Laloy, Louis. Claude Debussy et la simplicité en musique — RM 4, Nr. 4.
Landormy, P. Ernest Chausson (1855 —99) — NZfM 71, Nr. 9.
Langenbeck, G. Akkord-Gleichungen — MWB 35, Nr. 12.
Laurencie, L. de la. Au pays de la critique musicale — CMu 7, Nr. 3.
—— Un moment musical. Notes sur l'art de Claude Debussy — CMu 7, Nr. 5.
Lawrence, J. T. American Organ Cases MO XXVII, Nr. 318.
Lederer, Viktor. »Das Jägerhaus« von Wilh. Reich. Bericht über die Uraufführung in Prag. (Deutsches Theater) — S 62, Nr. 21/22.
Liebich, Mrs. Franz. Claude Debussy and his Music of Legend and Dream — Musical Standard, Febr. 20.
Locard, Paul. Ecole des hautes études sociales — CMu 7, Nr. 4.
Louis, R. Richard Strauß — BfVK 8, Nr. 6.
Lowry, Ernest Ward. The Reed Organ. (Forts.) — MO XXVII, Nr. 318.
Lozzi, C. Brigide Banti, Regina del Teatro lirico nel secolo XVIII — RMJ 11, Nr. 1.
Lussy, Mathis. L'anacrusa en la música moderna — Revista m. catalana I, 3.
Luysin, René. Les merveilles de la critique musicale — MM 16, Nr. 5.
Lyon, G. Les études scientifiques et l'art musical — RM 4, Nr. 3.
Mangeot, A. L'Ecole du Bonheur — MM Nr. 5.
—— Musiques dans l'Ombre — ibid.
Mansfield, Orlando A. Employment of double counterpoint in Beethoven's symphonies. (Forts. aus dem Augustheft) — MO XXVII, 318.
Mantovani, T. Il Museo Rossiniano di Pesaro (illustr.) — MuM 59, Nr. 3.
Marnold, Jean. Les sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann — CMu 7, Nr. 4/5.
Maubel. Lettre à un violiniste — GM 50, Nr. 6.
Mauclair, Camille. Das Ende des Wagnerianismus — La Revue, Febr.
Maurel, Victor. Le »Don Vocale« (suite et fin) — CM 7, Nr. 3.
Maus, O. L'humeur en musique — RM 4, Nr. 3.
Mecklenburg, **A.** Hans von Bülow als Musik- und Klavierpädagoge. (Forts.) — KL 27, Nr. 6.
Ménil, F. de. L'Ecole Flamande (suite) — CMu 7, Nr. 4.
Mercier, Ad. Publications nouvelles — RM 4, Nr. 4.
Mey, Kurt. Von den Meistersingern und ihrer Musik (III. Die Urbilder der Meister bei Richard Wagner. Schluß) — NZfM 71, Nr. 5.
Meyrick-Roberts, R. On the Canons of Organ Buildung. (Forts.) — MO XXVII, Nr. 318.
Mennicke, C. Zur Biographie der Brüder Graun — NZfM 71, Nr. 8.
Milligen, S. van. Beethovens Virtuosen-Loopbaan Cae 61, Nr. 3.
Mortier, Alfred. Création d'Hélène, von Saint-Saëns. Aufführung in Monte Carlo — CMu 7, Nr. 5.
Musseleck, W. »Der Kobold«, Oper von S. Wagner — NZfM 71, Nr. 7.
Münzer, G. Hugo Riemann: System der musikalischen Rhytmik und Metrik. (Besprech.) — S. 62, Nr. 16/17.
Newmarch. Tschaikowsky's last visit to England — MT 45, Nr. 732.
Niecks. Programme Music — MT 733.
Niemann, Walter. Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft — S. 62, Nr. 8/9.
—— Jan Sibelius und die finnische Musik — ibid. Nr. 12/13.
—— Neue Beiträge zur Musik der Reformationszeit. (Besprechungen) — ibid. Nr. 16/17.
—— Neue böhmische Klaviermusik. (Besprech.) — ibid. Nr. 21 22.
—— Neue jungfranzösische Kleinkunst — NZfM 71, Nr. 9.
Neitzel, O. Die weiße Flagge, Oper in 1 Akte von Pierre Maurice. (Bespr.) — S. 62, Nr. 14/15.
—— Die Zauberglocke (Le timbre d'argent), Phantast. Oper in 4 Akten v. C. Saint-Saëns. (Bespr.) — ibid. Nr. 14/15.

Norlind, T. Wilhelm Stenhammer — M 3, Nr. 9.
Obrist, A. Der Buddha, Oper von M. Vogrich — AMZ XXXI, Nr. 12.
Ott, K. Der Entwicklungsgang der mittelalterlichen Choralmelodie. (5. Forts.) — GR 3, Nr. 3.
Patterson, Annie. Amateur Compositions. (Forts.) — MO XXVII, Nr. 318.
Pedrell, Felip. Musichs vells de la terra Pere Albert Vila — Revista Musical Catalana. (Forts.) — I, 2/3.
Pearson, Arthur. Celebrated Glee Composers, II. Sir Henry Bishop — MO XXVII, Nr. 318.
Philipp, J. Une classe the piano au Conservatoire — RM 4, Nr. 2.
Philipp, Rudolf. Der Kobold, von Siegfried Wagner, Uraufführung am Hamburger Stadttheater am 29. Januar 1904 — S. 62, Nr. 12/13.
Philips, R. C. Goldschmidt Theory of Harmony — MO XXVII, Nr. 318.
Pochhammer, Adolf. Über die Vorfahren unserer heutigen Musikinstrumente etc. M 3, Nr. 9.
Podmore, Fred. Brass Band Reform — MO XXVII, Nr. 318.
Prior, Percy. The Decadence of Church Music — MO XXVII, Nr. 318.
Procháska, Rudolph. Aus den Jugendjahren von Robert Franz — NZfM 71, Nr. 6.
Pujol, Fr. La restauració de la música religiosa — Revista musicale catalana I, 3.
Puttman, Chorgesang in dritthalb Jahrtausenden. (Forts.) — SH 44, Nr. 12.
Quail, Jesse. Some Distinguished Organists. (Illus.) — Christian Realm. March.
R. Vom gespielten und gesungenen »Zwischenspiel« — BfHK 8, Nr. 6.
R., L, Erstlingswerke — BfHK 8, Nr. 6.
Ramsey, B. A Song that shook a throne — MO XXVII, Nr. 318.
Reger, Max. »Mehr Licht«. (Kritischer Gedankenaustausch) — NZfM 71, Nr. 11.
Richard, A. Eduard Lassen — NMZ 25 Nr. 9.
Richter, A. Ein Kapitel zur Freiheit des musikalischen Vortrags — NMZ 25, Nr. 11.
Rietsch, Heinrich. Die Jenaer Liederhandschrift. Ausführliche Besprechung der Neuausgabe von Holz, Saran, Bernoulli — Sonderabdruck aus der Ztschrft. für deutsches Altertum, XLVII. Bd. Berlin 1903. Weidmannsche Buchhandlung.
Rolland, R. »L'Etranger« de Vincent d'Indy — RMJ 11, Nr. 1.
Rudder, May de. Walther von der Vogelweide (Suite et fin) GM 50, Nr. 12.
Runge, Paul. Die Notationen der Somanatha — MfM 36, Nr. 3/4.
S. Au pays des barbares — GM 50, Nr. 4.
S., R. Une enquête internationale sur les subventions accordées aux entreprises d'art musical — ibid., Nr. 6.
—— Parsifal à New York et les tribunaux allemands — ibid. Nr. 7.
Scarlatti, Americo. La Masurgia. (Kircher ilustr. — MuM 59, Nr. 2.
Schlemüller, Hugo. Merlin, Oper in drei Akten von C. Goldmarck — Bericht über die neue Bearbeitung, S. 62, Nr. 16/17.
Schmidt, Leop. Johann Strauß — Berl. Tagebl. Nr. 135, Abendausgabe.
Schmitt, H. Über die Register der menschlichen Stimme — KL 26, Nr. 3/4.
Schmitz, Eug. Musikpädagogische Probleme — KL 27, Nr. 6.
—— Studien über P. Torri's Oratorium »La vanità del mondo«. (Schluß) — MfM. 36, Nr. 2.
Schuré, E. Ein Besuch bei Wagner — Nuova Parola. Febr.
Schweikert, F. Ein Gedenkblatt für Malwine Schnorr von Carolsfeld — NMZ 25, Nr. 11.
Segnitz, E. Musik, Musiker und Jean Paul — NMZ 25, Nr. 9.
Seiffert, Max, Cembalo oder moderner Flügel? Cae und NZfM 71, Nr. 10.
Seydler, A. Der Unterricht aus der Musikgeschichte und deren Einfluß auf die Erziehung des Musikers, II. — NMP 13, Nr. 5.
—— Das motu proprio Pius' X. — ibid.
Smend, Julius. Zu Julius O. Grimms Gedächtnis (1827—1903) — MSfG 9, Nr. 3.
Smolian, A. Beethovens Symphonien — NMP 13, Nr. 3.
Solerti, A. Un balletto musicalo da Claudio Monteverde — RMJ 11, Nr. 1.
Sommer, Hans. Autorengebühr — M 3, Nr. 11.
S., R. Du Ridicule à l'odieux — GM 50, Nr. 12.
Steuer, M. Rückblick auf das Musikjahr 1903. IV, S 62, Nr. 8/9.
—— Jugendkonzerte — ibid Nr. 14/15.
—— Johann Strauß Vater. Ein Gedenkblatt zum 14. März 1904 — ibid. Nr. 19/20.
—— Johann Strauß (Vater) — M 3, N. 11.
Suñol, E. La Reforma de la musica en la Iglesia — Revista musica catalona I. 3.
Taylor, Baynton. Organ Voices: Their Selection for Artistic Use. (Schluss) — MO XXVII, Nr. 318.
Thibaut, P. I. Le chant des Églises d'Orient — RM 4, Nr. 4.
Thiessen, Karl. Neue Orgelwerke — NZfM 71, Nr. 12.
Thürlings, Adolf. Der Donner im ersten Finale des Don Juan — Der Bund. Bern Nr. 80.

Tiersot, I. Berlioziana — M 70, Nr. 1/2 (Le Musée Berlioz)
— Nr. 3/7 Lettres et documents inédits sur le Requiem de Berlioz.
Tommasini, V. Musica e Religione. — RMI 11, Nr. 1.
Untersteiner, L'invenzione del Violino — RMS 11, Nr. 1.
Vives, A. Ab motiu del estreno de „Acté". (Forts.) — Revista Musical Catalana I, 2.
Wagner. Gregor der Grosse und die gregorianische Restauration — GR 3, Nr. 3.
Walsh, J. J, „Parsifal" and a great literary century — Catholic World, Feb. 15.
Wedgwood, J. Organ Matters — MO XXVII, Nr. 318.
— Tonal Design in Modern Organ Building — ibid.
Wolzogen, v. Zur Einführung in ein Wagner-Brevier — MWB 35, Nr. 7.
Weiss, J. Über Orgeln — GR 3, Nr. 3.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Leipzig.

Am 14. Februar sprach der zweite Vorsitzende unserer Ortsgruppe, Herr Prof. Dr. Albert Köster, über das *lyrische Drama im 18. Jahrhundert*, insbesondere über das Melodrama der Rousseau-Benda'schen Zeit. Redner leitete die Entstehung dieser eigentümlichen Kunstform ab aus der Vorliebe des Theaterpublikums, seine Lieblinge in Oper und Schauspiel gelegentlich auch abgelöst vom großen dramatischen Ganzen, in solistischen Paradenummern zu bewundern, also in Monologen, wie sie sich trotz Gottscheds Einspruch längst im deutschen Drama behaupteten. Den Anstoß zur Kultivierung des Monodramas gab J.-J. Rousseau's bekannte lyrische Szene »Pygmalion«. Unterschiedlich von dem, was heute als Melodrama bezeichnet wird, mischte man jedoch nicht beliebig Ton und Wort, sondern verlegte die gesprochene Rede in die Pausen, sodaß der Musik ein weiter Spielraum gewahrt blieb. Der in Deutschlands schöngeistigen Kreisen erwachende Enthusiasmus für bedeutende Tragödinnen und ihre Kunst ließ eine lange Reihe Melodramen entstehen. Am beliebtesten wurden antike Heroinengestalten, Ariadne, Medea, Helena, in denen u. a. auch Ramlers Schülerin, Mlle. Brandes und die berühmte Mme. Seiler auftraten. Aber auch Bardentum, orientalische Stoffe, schließlich auch Lotte und Werther wurden zur Verarbeitung herangezogen. Die Technik des Aufbaus blieb natürlich beschränkt. Den Mangel an treibender Handlung suchte man mit Hilfe von Scheindialogen, visionären Episoden, Echoanrufungen und Dekorationswechsel zu decken. In allen Fällen aber fiel der Musik eine hohe und wichtige Aufgabe zu: die psychischen und äußeren Geschehnisse mit möglichster Deutlichkeit zu begleiten. Und da die deutschen Melodramen nicht nur Stimmungsmonologe waren, wie die Mehrzahl der französischen, so nahm die Musik hier eine doppelt wichtige Stellung ein.

Am Schlusse seiner fesselnden und geistvollen Ausführungen gab der Redner Proben aus Reichardts »*Cephalus und Procris*« und Bendas »*Ariadne*«, die er sich selbst feinsinnig am Flügel begleitete. Seine Darbietungen wurden mit reichem Beifall von Seiten des zahlreich erschienenen Publikums aufgenommen.

Der nächste Vortrag fand am 13. März statt. Er gestaltete sich zu einer historischen Kammermusikaufführung. Der erste Vorsitzende der Ortsgruppe, Herr Prof. Dr. Prüfer, hatte in dankenswerter Weise das Amt übernommen, die einzelnen praktischen Darbietungen mit einführenden Erläuterungen zu begleiten. Von den Herren Hasse (Klavier), Konzertmeister Sebald (Violine) und Dr. Brückner (Violoncello) wurde zunächst eine Sonate in Amoll (op. 2 Nr. 4) von *dall'Abaco* vorgetragen. Von der Benutzung eines Cembalo, das Herr Paul de Witt der Ortsgruppe in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt hatte, wurde im letzten Augenblick aus praktischen Gründen Abstand genommen. Das Adagio war vom Unterzeichneten in der Violin- und Cellostimme auf Grund älterer Verzierungsdokumente mit italienischem Ornamentwerk ausgeschmückt worden, sodaß das Ganze, tonschön wiedergegeben, einen deutlichen Begriff alter Kammermusik gab. Herr Fritz Dreher übernahm den Vor-

trag mehrerer Lieder von *Heinrich Albert*, *Adam Krieger* und *Sperontes* (aus der »singenden Muse an der Pleiße«), die, zum Teil humoristisch angelegt, zu lebhaftem Beifall herausforderten. Namentlich Kriegers lebendiges »Halt ein, halt ein! Ich bin schon tot!« zündete infolge seines schwungvollen, vom Streichquintett ausgeführten Ritornells. Nachdem die Herren Hasse und Seebald den ersten Satz der *Bach*'schen Fmoll-Sonate mit schönem Gelingen vorgetragen, vereinigten sie sich mit den Herren Dr. Schering, A. Nef (Violine), Dr. Heuss (Viola), Dr. Brückner (Violoncell) zur Wiedergabe einer Gdur-Symphonie des Mannheimer Tonsetzers *Franz Xaver Richter*, deren klassischer Aufbau und reizvolle Melodik geeignet waren, den Übergang in der Entwickelung der Symphonie von der Mannheimer Schule zur Symphonie Haydns deutlich zu veranschaulichen.

An dieser Stelle sei nochmals den mitwirkenden Herren, namentlich Herrn stud. phil. Hasse, der sich der erneuten Ausarbeitung der Generalbaßstimmen unterzogen, der Dank der Ortsgruppe ausgesprochen. — Das »Sachsenzimmer« des Deutschen Buchgewerbehauses erwies sich als außerordentlich geeignet für Kammermusikaufführungen kleineren Stils.

A. Schering.

London.

At the Musical Association:— (a) On Tuesday 8th December 1903, being within 3 days of the birth-centenary, Mr. T. S. Wotton lectured on "Hector Berlioz as Musician", Dr. F. G. Shinn in the chair; discussion by Chairman and Messrs. W. W. Cobbett, T. L. Southgate, F. Gilbert Webb, and Christopher Welch. (b) On Tuesday 19th January 1904 Mr. John W. Warman lectured on "The Hydraulicon of the Ancients", and exhibited a rough working reproduction-model of his own construction; Dr. W. H. Cummings in the chair; discussion by Chairman, and Miss Kathleen Schlesinger. (c) On Tuesday 9th February 1904 Mrs. Newmarch lectured on "The Development of National Opera in Russia", 4th paper; the previous were Preliminary and Glinka (10th January 1900), Dargomijsky, Moussorgsky and Serov (11th February 1902), Borodin and Cui (10th February 1903); the present was on Tschaikoffsky; illustrations by Miss Grainger Kerr (contralto) and Mr. Robert Maitland (baritone); Dr. Charles Maclean in the chair; discussion by Chairman, and Messrs. John Pollen, T. L. Southgate, and F. Gilbert Webb. (d) On Tuesday 8th March 1904 Mr. Edward J. Dent lectured on "Alessandro Scarlatti"; illustrations by Miss Holbrook (soprano); Mr. A. H. D. Prendergast in the chair; discussion by Chairman, by Sir Hubert Parry, and by Mr. T. L. Southgate.

J. Percy Baker, Secretary.

Neue Mitglieder.

Bibliothèque publique (Direktor V. Aubert), Genf.

Brückner, Fritz, Dr. phil, Leipzig-Gohlis, Lange Straße 28.

Friedländer, Max, Dr., Professor der Musikgeschichte an der Universität, Berlin W., Kurfürstendamm 233.

Schneider, Max, Leipzig, Johannisplatz 1.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Abert, Dr. Hermann, Privatdozent, Halle a. S., jetzt Richard Wagnerstraße 26.

Ettler, Carl, stud. phil., Leipzig, jetzt Kohlgartenstr. 10.

Graff, Theodor, früher Berlin jetzt Leipzig, Humboldtstraße 25 III.

Istel, Dr. Edgar, München, jetzt Schönfeldstraße 28 II.

Lowtzky, Hermann Leipzig, jetzt Wettinerstraße 21 II l.

Seminar, Königl., Rochlitz, jetzt Seminaroberlehrer Thalmann.

Stoehl, C. F., Ingenieur van den Waterstaat, früher Malang (Java), jetzt Padang (Insel Sumatra).

Ausgegeben Ende März 1904.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Salomonstraße 11.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 8. **Fünfter Jahrgang.** **1904.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2 gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Tschaikowsky's Stellung im internationalen Musikleben.

Vortrag, gehalten im deutschen Künstlerverein zu Rom von

Friedrich Spiro.[1])

In diesen Tagen soll wiederholentlich die Frage aufgeworfen worden sein, wie denn der deutsche Künstlerverein in Rom dazu komme, gerade Tschaikowsky zu feiern. Darauf ließe sich sehr einfach antworten, daß jeder große Künstler es überall und jederzeit verdient, gefeiert zu werden; es hat aber noch einen besonderen Grund. Etwa zehn Jahre sind verflossen, seitdem Peter Tschaikowsky aus dem Leben schied, plötzlich, in vollster Manneskraft, unter geheimnisvoll tragischen Umständen; daß er auf der Höhe seiner Produktionsfähigkeit angelangt war, zeigt die pathetische Symphonie, die er eben vollendet hatte, die erst nach seinem Tode erschien und vielleicht wie kein anderes Werk seinen Ruhm verbreitet und befestigt hat. In diesen zehn Jahren liegt ein gutes Stückchen Musikgeschichte; was sie interessant macht, ist nicht zum geringsten Teile die Entwicklung der Studien, die man allenthalben den Werken Tschaikowsky's angedeihen läßt; um sie aber recht zu begreifen, muß man in der Zeit etwas weiter zurückgehen. Man erwarte dabei keineswegs den bei solchen Gelegenheiten üblichen offiziellen Panegyrikus; ein solcher wäre hier ebensowenig am Platze wie etwa eine äußerliche Biographie des Künstlers. Die persönlichen Hauptzüge seines Wesens, reiche Bildung und eine durch tiefes Empfindungsleben getragene Liebenswürdigkeit, sprechen sich deutlich genug in seinen Werken aus; ein Hymnus auf diese in ihrer Gesamtheit wäre aber um so weniger angebracht, da sie keineswegs alle auf gleicher Höhe stehen. Gerade wer sie kennt und unbefangen würdigt, wird betonen, daß sie viel Gleichgültiges enthalten, weil ihr Schöpfer sich nicht immer die Ruhe zu gründlicher, vertiefender Arbeit gönnte, sondern — ein Zug, den er mit manchen der Allergrößten vor ihm, z. B. Schubert, gemein hat — sich häufig seiner unendlich reich quellenden Phantasie mit kindlicher Naivität hingab, so daß er sich von dem Strome der melodischen Erfindung mehr tragen ließ, als daß er ihn selber beherrscht hätte. Arbeit

1) Verschiedene der in diesem Vortrag ausgesprochenen Ansichten werden vielleicht einiges Befremden hervorrufen. Die Redaktion sieht aber keinen Grund ein, diese in irgendwelcher Weise zu beschränken, indem sie dem Leser genügend Selbständigkeit zutraut, gegebenen Falles selbst Stellung zu nehmen.

aber und namentlich strenge Selbstkritik, ist auch für den Begabtesten unerläßlich; die Geschichte zeigt, daß lediglich aus der Vereinigung von natürlicher Inspiration und intensiver Ausnutzung der geoffenbarten Schätze das dauernde Kunstwerk entsteht. Diese Vereinigung hat Tschaikowsky nur in einer, allerdings stattlichen Anzahl von Ausnahmefällen erreicht; aber nach diesen, nicht nach dem Durchschnitt seiner Arbeiten soll man seinen Geist einschätzen, und für den Fall, daß der eine oder andere mit den sämtlichen Werken des Künstlers — es sind ihrer über zweihundert — nicht genau vertraut sein sollte, seien hier diejenigen genannt, auf die sich das nachfolgende Urteil gründet. Es sind, außer vielen Liedern und Duetten,

die drei letzten *Sinfonien*;
das große *Trio*, von dem gleich ausführlicher die Rede sein wird;
die Ouverturen »*Romeo und Julia*« und »*1812*«;
das *Märchen vom Schneekind*;
die Opern *Jolanthe*, *Mazeppa*, *Onegin* und *Pique-Dame*;
das *Streichquartett in D-dur* mit dem gedämpften B-dur-Satz;
das *Klavierkonzert in B-moll* und die *Violinserenade* in derselben Tonart;
Die *Klaviersoli Op. 2, 5, 10* und namentlich *72 No. 5*;
einige Orchesterdichtungen, unter denen die nachgelassene »*der Wojwode*« einen besonderen Platz einnimmt.

In allen diesen Stücken dürfte der Komponist vor dem Vorwurfe geschützt sein, daß die Leichtigkeit des Schaffens ihn zum Leichtsinn verleitet habe; bei manchen anderen wird das Urteil der Nachwelt wohl noch eine Weile schwanken. Die Mitwelt hat sich ziemlich lange besonnen, bis sie auch nur jenen Hauptwerken näher trat. Dies lag jedoch nicht an deren herben Zügen (unbequeme Spielbarkeit, Übertreibungen in der Instrumentation u. dgl.), die vielmehr durch eine große Menge auch äußerlich bestechender Eigenschaften reichlich aufgewogen und überstrahlt werden; es lag auch nicht an der gewohnheitsmäßigen Trägheit der Menge oder an der nicht minder oft gerügten Bosheit und Borniertheit der Organe, welche zwischen ihr und den Künstlern zu vermitteln berufen wären, sondern es lag an den Musikverhältnissen im allgemeinen und an ihrer eigentümlichen Spaltung. Werfen wir auf diese einen Blick.

Es war in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre des abgelaufenen Jahrhunderts. Das internationale Musikleben wurde schon damals von Deutschland aus reguliert, und wer sich Bahn brechen wollte, mußte in Deutschland durchdringen. In Deutschland aber tobte der sogar jetzt noch nicht völlig verstummte Parteikampf, der um die Mitte des Jahrhunderts ausgebrochen und seither mit so beispielloser, allerdings durch die Bedeutung des Objektes wohl gerechtfertigter Erbitterung geführt worden war. In Bayreuth thronte einsam Richard Wagner, beschäftigt mit dem »einzigen« Parsifal, dem Wunder ohne Rückgrat, und mit einer Schriftstellerei, in der sich sein Unmut über das allgemeine Musizieren deutlich genug aussprach; gleichzeitig arbeitete noch immer der unermüdliche Franz Liszt, aber er war nur noch ein Schatten seiner selbst. Die Noten, die er noch massenweise niederschrieb, konnten selbst seinen wärmsten Verehrern nur wehmütiges Mitleid entlocken, während die grandiosen Werke aus der Blütezeit seiner Vollkraft nach wie vor lediglich von einer kleinen Gemeinde verstanden und bewundert wurden. Denn auf der anderen Seite hatte sich eine Partei gebildet, welche dem Fortschritte und der individuellen Entwicklung der Musik mit zähem Doktrinarismus ent-

gegenarbeitete, die Partei des Akademikertums und der klassizistischen Schularbeit; hier hielt man es für unerlaubt, daß ein Musiker auch für andere Dinge als die konventionellen Regeln Sinn haben oder gar sich zuweilen etwas denken sollte; man nahm beim Komponieren als Ausgangs- und Zielpunkt die Form, und da die »Klassiker« durch Werke, die man bequem als Sinfonie, Quartett, Motette etc. analysieren konnte, berühmt geworden waren, so komponierte man nach einem aus ihren mißverstandenen Werken bequem destillierten Rezept ebenfalls Sinfonien, Kammermusiken, Motetten etc. mit jener Pseudogediegenheit, die uns schon so häufig den gerechten Hohn des Auslandes zugezogen hat. Aber diese Richtung triumphierte; den Musikhandwerkern jeden Schlages paßte sie vortrefflich in ihren durch keinerlei höhere Intuition getrübten Kram, die Klavierlehrer importierten sie in alle Familien, die deutsche Jungfrau genoß in zahllosen deutschen Liedern die Befriedigung ihres deutschen Gemütes, und der »Gebildete« fand in urkräftigem Behagen, ohne unbequeme Aufregung oder Inanspruchnahme seiner geistigen Mitarbeit, einen recht adäquaten Ausdruck für seine konzertliebende Gesinnungstüchtigkeit. Der Reichsstil des ausgehenden 19. Jahrhunderts war gefunden; hätte Hans Sachsen's unsterblicher David ihn gekannt, er würde ihn vielleicht bezeichnet haben als die »Mietkasernen- und Bierbauchweise«. — Daß dabei die Kunst an chronischer Anämie verkommen mußte, war einem jeden klar, der das Wesen dieses Handwerkes durchschaute und die verheerende geisttötende Wirkung des Klassizismus aus anderen Perioden der Weltgeschichte kannte; aber die wenigen Stimmen verhallten ungehört in dem Lärmen des allgemeinen bürgerlichen Sonntag-Nachmittag-Wohlgefühles. Selbst über die Alpen drang ein Hauch der Seuche und erzeugte jene typischen Philistermusiken, durch die man sich, in Ermangelung eines besseren, den Anschein der Gelehrsamkeit gibt; aber zum Glück blieb er auf die Konservatorien beschränkt, und vom buon senso italiano ist zu hoffen, daß diese Krankheit, zweifellos die böseste Barbareninvasion, die je den schönen Boden des Südens verwüstet hat, bald ganz überwunden sein wird, während sie sich in germanischen Ländern noch eine Weile halten dürfte.

Da ging ein belebender Hauch von Rußland aus. Es wäre ja auch seltsam gewesen, wenn diejenige Nation, die im 19. Jahrhundert die gewaltigsten Fortschritte gemacht, die frischesten Impulse bewährt und auf allen Gebieten des Geisteslebens, von der Poesie bis herab zur Politik, den morschen Westen Europas so weit überholt hatte, die zudem ein lebhaftes Temperament und einen unvergleichlichen, selbst von Neapel nicht erreichten Volksliederschatz ihr eigen nannte, in der Kunstmusik hätte zurückbleiben sollen. Längst schon hatten sich die begabteren unter den slavischen Völkern an der musikalischen Entwicklung des Jahrhunderts beteiligt; an ihrer Spitze marschierten naturgemäß die Russen, seitdem Michael Glinka, immer im Anschluß an deutsche Traditionen, ihnen die Nationaloper gegeben hatte. Es ist bezeichnend, daß dieser selbe Mann, der seine Sujets fast ausschließlich dem nationalen Vorstellungskreise entnahm und für sie fast überall den glücklichsten Ausdruck fand, einmal bei einer öffentlichen Aufführung der Neunten Symphonie vor dem Orchester niedergekniet ist; so hat auch später die russische Musik um so mehr Lebenskraft bewährt, je enger sie, bei aller Ausnutzung der einheimischen Hilfsquellen, den Anschluß an die Mächte wahrte, denen sie ihre Entstehung dankte. Während der romantischen Periode Europas trat sie naturgemäß hinter anderen Erscheinungen zurück, ohne doch jemals

ganz zu verschwinden; aber völlig sieghaft trat sie nun hervor, als die beiden bis dahin führenden und scheinbar von der Natur zur Führung bestimmten Nationen, die italienische und die deutsche, das Heft aus Händen ließen, die eine widerwillig aus Erschöpfung — denn die modernen italienischen Theaterschreier wird kein künstlerisch empfindender Mensch ernst nehmen —, die andere freiwillig in nationalistischer Beschränktheit. Denn diejenige Musik, die die Welt beherrschen will, muß selbst ein Weltkind, muß, gleichviel wo sie entstehe, ihrem Charakter nach international sein; trägt sie ihre nationalen Eigentümlichkeiten in allzu greifbarer Form an der Stirn, so verurteilt sie damit sich selbst zu einem begrenzten, ja mesquinen Wirkungskreise, und höchstens durch Modeströmungen kann sie eine vorübergehende Scheinuniversalität erringen, wie um 1700 die französische, um 1800 die italienische, um 1900 die spezifisch deutsche Oper. Auch die russische Musik krankte lange Zeit an der in diesem Jugendstadium nur allzu begreiflichen Betonung des nationalen Elementes; erst Tschaikowsky hat sich, und auch nur in seinen höchsten Momenten, von ihr frei gemacht. Wohl hatte so mancher seiner Landsleute eine reiche Begabung mitgebracht; ja das, was man gemeiniglich Talent nennt, fand sich bei ihnen mehr als irgendwo sonst. Aber selbst die Tüchtigsten unter ihnen betonten nicht nur in der Wahl ihrer Stoffe, sondern auch in ihrer musikalischen Ausdrucksweise das Russentum mit einer Absichtlichkeit, die zuweilen aufdringlich erscheinen mußte, und die ihren schnellen Erfolg ebenso erklärt wie den nicht minder schnellen Rückschlag: es ist vollkommen begreiflich, wenn ein so bedeutender und zugleich kapriziöser Kritiker wie Hans v. Bülow die russische Musik erst massenweise propagierte, um sie dann plötzlich en bloc mit den heftigsten Worten zu verurteilen. In ihm steckte freilich neben allem Esprit auch eine arge Dosis von Schulmeistertum, die ihn verhinderte, Tschaikowsky zu verstehen und auf den gebührenden Ausnahmeplatz zu stellen; das Charakteristische für Tschaikowsky ist ja, daß er keiner »Richtung«, namentlich keiner »Schule«, einseitig angehört, sondern es verstanden hat, unbeirrt durch die herrschenden Sekten seinen eigenen Weg zu gehen. Ja man kann sagen, daß die beiden damals, wenigstens auf dem Gebiete des sinfonischen Stiles dominierenden Hauptrichtungen, die sich sonst so schroff widersprachen, in ihm sich gekreuzt und in eigentümlicher Weise für einen Augenblick verschmolzen haben. Die eine war die rein musikalische, die nach den Zeiten der Klassiker durch Mendelssohn's geschmeidiges Talent großen Einfluß gewonnen hatte und später in ihren Ausartungen zu der eben geschilderten sklavischen Nachahmung berühmter Muster führte; die andere war die poetische, welche über den ererbten Formelkram hinwegschritt, die Musik nur als freies Ausdrucksmittel höherer Ideen betrachtete, in Romantik schwelgte und ihre geistvollsten Vertreter in den feurigen Tonmalern Liszt und Berlioz fand. Tschaikowsky, reicher als alle die Genannten an lebensvoller melodischer Empfindung und inniger Wärme des Gemütes, dabei den Romantikern an Passion und den Klassizisten an Geschicklichkeit gleich, zudem getragen von einem kecken Jugendübermute, der gelegentlich vor Tollkühnheiten und selbst vor Brutalitäten keineswegs zurückschreckte, ließ beide Strömungen auf sich einwirken, ohne sich doch der einen oder anderen nachhaltig hinzugeben; er war Fachmann genug um die Wahrheit des Goethe'schen Spruches »jede Form, sie kommt von oben« voll zu erkennen, und doch zugleich denkender Mensch genug um einzusehen, daß die Musik vor allem eine Sprache ist, und daß

nur der sprechen darf, der wirklich etwas Positives und Empfundenes zu sagen hat. Natürlich hat er die Verschmelzung erst allmählich erreicht; noch seine dritte Sinfonie ist ein braves, flottes, tüchtig instrumentiertes Musikstück, das ebenso gut von irgend einem anderen Russen herrühren könnte; die vierte und fünfte dagegen zeigen bereits in mehreren Sätzen das Vorherrschen bestimmter Seelenzustände, ja konkreter Bilder und poetischer Vorstellungen; die sechste endlich, der Schwanengesang, auf dem Boden der Sinfonieform erwachsen und doch von ihr so verschieden, mit ihrem langsam verhallenden, dumpf resignierten Schlusse nach dem jubelnden Triumphmarsch — sie ist durchgehends inspiriert von Ideen, ja von Gedanken, die der Komponist gelegentlich sogar ausgesprochen hat, ohne sie doch in der kleinlichen Weise echter Programmmusiker seiner Partitur vordrucken zu lassen. Er hatte ein Heldenleben im Sinne und dachte an dessen einzelne Phasen; aber er verzichtet darauf, den Gedankengang seines Hörers durch das beengende Mittel eines Programmes zu beeinflußen, ja er setzt nicht einmal das Wort »Heldenleben« auf den Titel, das immerhin eine Weisung für den Hörer enthielte, woran er zu denken hätte: »pathetische Sinfonie« genügt, im übrigen mögen die Töne für sich selbst reden. Es ist dies ein Zeichen der so seltenen und hohen Gabe künstlerischer Diskretion.

Hat er sich so von den Auswüchsen der Illustrationsmusik fern gehalten, so ist es natürlich, daß er dem gewaltigsten Vertreter des neuromantischen Geistes, Richard Wagner, ebenfalls fremd geblieben ist. Er hat seinen Widerspruch in ruhiger Weise, sehr verschieden von dem agitatorischen Tone seiner kleinen deutschen Kollegen, ausgesprochen; er hat dabei wiederum seinen edlen Charakter und seine künstlerische Diskretion bewährt; aber es war und blieb doch ein Widerspruch. Wie man über diesen auch denken mag, für Tschaikowsky wie für die Kunst ist er ein Segen gewesen. Denn hier heißt es Farbe bekennen, Freund oder Feind sein, und diejenigen jüngeren Komponisten, die den Widerspruch nicht erhoben, waren der vernichtenden Macht des Wagner'schen Einflusses rettungslos verfallen. Sie haben bis auf diesen Tag zwar endlose Reihen von Leitmotiven, Sprachgesang-Rezitativen, szenischen Knalleffekten, instrumentalen Kombinationen und harmonischen Ungeheuerlichkeiten, aber auch nicht die Spur eines Kunstwerkes geschaffen; sie haben, gleichviel woher sie stammten, dem Teutonismus zu Ehren, aber kein Stück guter Musik zustande gebracht. Für unseren Russen dagegen, für diesen Fanatiker der ausgelassenen Wildheit und tiefen Melancholie, ist es charakteristisch, daß er, der wirklich die Meister des europäischen Westens und Südens unparteiisch studiert hatte, an die Spitze aller Dramatiker nicht Wagner, auch nicht Gluck, den vielgelobten und wenig gespielten, sondern Mozart stellte. Für ihn empfand er noch als reifer Mann die hingebendste Liebe und reinste Bewunderung; nicht nur theoretische Aussprüche, auch Arbeiten aller Art zeugen von dem Enthusiasmus, ja der Schwärmerei, mit der er sich dem Sonnengenius zu Füßen warf. Hat er doch mitten in einer seiner Opern ein Schäferspiel produziert, dessen Darstellerinnen sich in einem der gelungensten Duette aller Zeiten auf mozartisch auszudrücken haben; ein andermal komponierte er für populäre Konzerte eine Orchestersuite »*Mozartiana*«, deren Adagio das von lichten Harfenklängen wundersam verklärte »Ave verum corpus« und deren Finale die lustigen Klaviervariationen über das Thema »Unser dummer Pöbel« bilden; umgekehrt übertrug er in großem Maßstabe Mozartisches Orchester fürs Pianoforte, indem

er sich der zeitraubenden und eines so fruchtbaren Geistes eigentlich unwürdigen Arbeit unterzog, einen vollständigen und möglichst genauen Klavierauszug des Don Giovanni herzustellen. So lebte er im Kultus der erhabenen Reinheit, der idealen Harmonie, welche alle Kräfte zueinander in die vollkommenen Proportionen setzt, und die so geeinten in den Dienst der kristallhell leuchtenden Melodie stellt. Melodisch ist Tschaikowsky's Schaffen immer gewesen, und vielleicht hat die übernationale Melodik Mozart's — denn keine Kunst ist so wie die Mozart'sche geläutert und frei von allen peinlichen Erdenresten — ihn aus einem russischen zu einem internationalen Künstler gemacht: sicherlich hat die in jeder Hinsicht außerordentliche Melodie, welche den ersten Seitensatz der pathetischen Sinfonie bildet, ihm so viele Herzen gewonnen, daß von ihrer Verbreitung an seine Popularität datiert und viele dieses Werk für sein bestes halten. Dem darf man widersprechen. Dem unbefangenen scharfen Blick offenbart die pathetische Sinfonie manche Schwächen, während es ein Werk gibt, das von Anfang bis zu Ende auf derjenigen Höhe steht, die die pathetische Sinfonie nur an ihren Blütestellen erreicht. Es ist das *Trio* für Violine, Cello und Klavier, dem zum Schlusse wohl eine nähere Betrachtung geschenkt werden darf.

Man hat es das beste Trio genannt, das seit dem Jahre 1828 komponiert worden sei; das will nicht viel besagen, denn seit Schubert's Tode ist eben kein temperament- und charaktervolles Trio mehr geschrieben worden. Man hat auch von der schönen Disposition der Themen, von ihrer großen Zahl und Schönheit, von der vorzüglichen, gleichmäßigen und ausgiebigen Behandlung der drei Instrumente gesprochen; das bedeutet ebenfalls nicht viel, denn es betrifft nur rein musikalische Eigenschaften des Stückes. Viel wesentlicher ist sein eigenartiger, lebendiger Inhalt. Es trägt die Überschrift »*dem Andenken eines großen Künstlers*«. Dies klingt zunächst nur wie eine einfache Widmung, und in der Tat hat der Komponist auch hier jede Beeinflussung des Hörers und seiner Gedankenrichtung von vornherein vermieden; bei näherem Zusehen jedoch bemerkt man, daß jene Worte keineswegs bloß den buchstäblichen Sinn haben, wie man sonst ein Geistesprodukt, bis herab zum Salonstück, etwa einer geliebten oder verehrten Person dediziert, sondern daß sie gewissermaßen ein Programm in sich schließen, die Vorstellung »Künstlerleben«, mit allen Ideen, die ein solches anregen kann. Welcher Künstler hier gemeint ist, kommt dabei nicht in Betracht, und wohlweislich hat Tschaikowsky den Namen des trefflichen Nikolaus Rubinstein der Neugierde des Publikums vorenthalten; nicht auf die einzelne Person, sondern auf das generelle Wesen kommt es an. Demgemäß entwickelt sich die Komposition von der momentanen zur allgemeinen Empfindung. Der erste Satz, eine selbständige Einheit, dem sich jedoch der zweite in engster Unmittelbarkeit zu einer noch größeren Einheit anschließt, nennt sich Elegie; aber nur das Hauptthema, das seine beiden Teile umrahmt, verdient im eigentlichen Sinne einen solchen Namen. Dieses Thema, das mit all seiner Klage so kühn vom Violoncello intoniert, so stolz von der Geige beantwortet wird, um sich dann im ruhig schreitenden Tutti zu imponierender, aber seine ganze Kraft noch keineswegs erschöpfender Fülle zu entfalten, teilt uns die Empfindung mit, von welcher der Komponist ausgeht und zu welcher wir mit ihm durch alle anderen Phasen des Seelenlebens immer wieder zurückkehren. Aber nicht lange kann die Phantasie bei so trüber Vorstellung beharren; sie drängt mit elementarer Gewalt nach

oben, zum Licht, und wie mit erschütterndem Ruck reißt sie sich los, um sich in eine Flut von Leben zu stürzen, in eine Fülle jener Züge, die für den echten Künstler charakteristisch sind: Heroismus, Erotik, Jubel und Innigkeit, begeisterte Wonne, stürmisches Drängen, Kampf und Hoffnung, Glückseligkeit und tiefe Resignation. Aber jedesmal, wenn ein Höhepunkt erreicht scheint, tritt finster und bestimmt die Elegie wieder in ihre Rechte; sie zeigt, daß alle vorgeführten Bilder nur durch die Erinnerung getragen werden, die wiederum von der schmerzlichen Grundstimmung dominiert wird; zugleich gibt sie äußerlich durch ihr Verhältnis in den anderen reichen und reich durchgeführten Themen dem Satze seine fest gefügte Form. So entsteht hier wie nachher die Form aus dem Inhalte; das Resultat ist ein organisches Gebilde, das sich seinen historischen Vorgängern ungezwungen anschließt. Völlige Überraschungen bringt nun der zweite Satz. Äußerlich gibt er sich als das denkbar Beschränkteste, nämlich ein Thema mit Variationen; aber man denke ja nicht an das alte, nur von den größten Meistern zuweilen durchbrochene, dafür aber neuerdings um so eifriger wieder gebrauchte Schema, bei dem auf einem möglichst harmlosen Objekt unablässig zur Entfaltung mechanischer Künste herumgebohrt wird, bis es vor Erschöpfung nicht weiter kann. Hier ist schon das Thema ausgiebig, melodisch und hell, wie bei den Goldberg'schen Variationen Bach's; seine ruhige Geschlossenheit macht es so recht zum Variieren geeignet, und die Variationen selbst geben ihm jedesmal nicht ein neues Gewand, sondern eine neue Gestalt. Doch auch hier wollen wir uns bei den Äußerlichkeiten nicht aufhalten, sondern schnell an den Inhalt gehen, zumal hier der Komponist eine eigenartige Aufgabe eigenartig löst und dabei unwillkürlich den Internationalismus wahre Triumphe feiern läßt. Hat er im ersten Satze seinem subjektiven Empfinden über den großen Musiker Raum gegeben, so zeigt er hier gewissermaßen objektiv den Künstler am Werke, d. h. er führt in einer Reihe bunter Bilder dasjenige vor, was bei allem menschlichen Empfinden doch schließlich die Hauptsache am Musiker ist, nämlich das Musizieren: »*wie man Musik macht*«, so könnte man diesen Satz füglich betiteln, und man sieht, welch passende Verwendung hier die Variationenform erhält. Zunächst scheint es rein musikalisch herzugehen; das Thema ist ein Lied — wenn man will, ein Quartett —, dem Klavier allein anvertraut, das hier offenbar edlere Stimmen, Gesang oder wenigstens Holzbläser, andeuten soll. Nun folgen in strikter Reihe Violinsolo, Cellosolo, Klaviersolo; zwar spielen überall alle drei Instrumente selbständig mit, aber doch bilden sie einstweilen nur scheinbare Trios, wie das Thema nur ein scheinbares Klavierstück war. Jetzt aber folgt das wirkliche Trio, die Cis-moll-Variation, in der alle drei sich liebevoll melodisch umschlingen und so aus dem Thema neue Themen hervorzaubern; auch würde gegen diese Stimmführung selbst der strengste Kontrapunktist nichts einwenden können. Fortan bleibt es nicht bei den rein musikalischen Aufgaben, auch nicht beim Schwelgen in Gesang; es beginnt die phantastische Schilderung, und in launigem Wechsel führt uns der Künstler von Prospekt zu Prospekt, von Land zu Land. Ganz plötzlich erklingen hell spielende Moskauer Glöckchen: charakteristisch ist ja für die russischen Kirchen und namentlich für die bunte, mit Kirchen förmlich übersäte alte Zarenstadt, die Fülle ihrer Glocken, von der alle Gloriosen und Pomposen des Rheines weit umfassenden Kaiserglocke, in der zwanzig Personen frühstücken können, bis zu dem Gewimmel zierlichster

Carillons, deren munteres Getön ein rechtes Sinnbild ist für die Vereinigung unbefangener Liebenswürdigkeit und aufrichtiger Frömmigkeit im Herzen des Moskowiten. Hat uns so der Komponist einen Blick in seine Vaterstadt tun lassen, so führt er uns mit einem genialen Druck — einem Ton! — in die freundlichsten Gegenden deutscher Zunge: der deutsche Nationaltanz, der Walzer, wird mit einem Schwung und Feuer, einer Eleganz, Elastizität und Begeisterung vorgeführt, wie man sie sonst eben nur am Österreicher kennt; — aber auch das nordische Gegenbild fehlt nicht: in die ärmliche Studierstube des biederen Kantoralgreises versetzt uns nichts Geringeres als eine streng geführte dreistimmige Fuge. Sie ist weder sehr schön noch hoch bedeutend: aber mit ihrer konsequent durchgeführten Korrektheit und ihrem in knappsten Rahmen gezwängten Aufgebot von Engführungen, Umkehrungen, Vergrößerungen und Orgelpunkten zeigt sie eine solch köstliche Originalität, daß ihr humoristisches Wesen — nur so ist sie zu verstehen — wohl niemand entgehen wird, zumal noch ein flottes Tempo zu Hilfe kommt und das Haupterfordernis des Scherzes erfüllt ist: die Kürze. Desto ernster sieht es im äußersten Nordwesten unseres Erdteiles aus: ossianische Stimmungen, schwermütige Klage, monotoner Frauengesang, gedämpfte Instrumente und nebelhaftes Äolsharfengelispel; es bedurfte eines genialen Manövers, um uns von hier nach gespannter Erwartung — zum brausendsten slavischen Tanze zu führen. Energisches Losfahren, scharf akzentuierte Mazurkarhythmen, grelle Kontraste von hoch und tief, dunkel und hell, wuchtig und leicht, zügellos und zurückhaltend, dazwischen perlende Klavierkadenzen und bange Fermaten: man könnte glauben, Chopin vor sich zu haben, wenn nicht schließlich alles mit einer luftigen Leichtigkeit verflöge, die dem schwermütigen Polen versagt geblieben ist. Wieder bleibt das erstaunte Ohr atemlos lauschend an einem schwebenden Tone haften; und was sich nun eröffnet, ist nur der Wirkung vergleichbar, die ein besonders verführerisch gelungenes Bild der Laterna magica dem unverwöhnten Auge des Kindes darbietet. Eine geniale Kennerin äußerte kürzlich treffend: das Thema, das bisher slavisch war, hier wird es italienisch. Und in der Tat: wir werden in die blühendsten Momente der verflossenen italienischen Oper geführt. Der Süden, hier wahrlich treffender geschildert als in den konventionellen Serenaden, Capricci und Karnevalhopsereien, erscheint uns in der würdigen Pracht seiner ganzen glühenden Sinnlichkeit; es ist eine nächtliche Gartenszene mit Mondschein und lauschigen Bosquets, linder Luft und süßem Nachengeschaukel auf kosenden Wellen, ein schmeichlerisches Liebesduett mit innigem Werben, seliger Hingebung und wollüstig ersterbenden Seufzern. Das Cello wird zur Harfe, zum fernher klingenden Waldhorn, die Geige und das Klavier zum schmelzenden Sopran und unwiderstehlichen Tenor; willig gibt sich die Seele gefangen und scheint im tief hinschwindenden dreifachen Echo der letzten Kantilene selber vergehen zu sollen. Da wird sie mit jähem Schlage emporgerüttelt: gewaltsam geht es hinaus in den Kampf des Lebens, und die Schlußvariation, die ihn schildert, zugleich der Übergang zum Schlusse des ganzen Werkes, eröffnet mit einer Vehemenz, die bei aller thematischen und geistigen Selbständigkeit doch an den entsprechenden Moment in Schumann's sinfonischen Etuden erinnert — gewiß das höchste Lob, das man ihr spenden kann. In begeistertem Drängen geht es höher und höher, schon scheint der Augenblick des Triumphes zu nahen, da tritt völlig unerwartet, aber ebenso völlig überzeugend, weil

innerlich motiviert, eine furchtbare Wendung ein: mit ehernem Schritt, unerbittlich wie das Schicksal, tritt die Elegie wieder in die Erscheinung, hält einen Augenblick an, wie um Atem zu holen für einen letzten schweren Gang, und reißt dann, diesmal unter äußerstem Aufgebot ihrer vollen Kraft, unüberwindlich alles mit sich fort.

Äußerlich betrachtet, ist dieser Schluß im wesentlichen nur eine dynamische Verstärkung des ersten Hauptthemas, das damit alle Stadien vom Zartesten bis zum Intensivsten durchlaufen hat und, am Ziele angelangt, passend auf den Anfang zurückgreift. Aber vor dem geistigen Auge öffnet sich ein Bild von ergreifender Tragik: ein Leichenzug, oder vielmehr eine Trauerprozession von ungeheuren Dimensionen, mit Glockengeläut und Kanonendonner, mit Orgelklang und zahlloser Trompeten Geschmetter; es ist die Trauer eines ganzen Volkes, in dessen Charakter ein gutes Teil orientalischer, asiatischer Größe liegt. Dieser mongolische Zug im Wesen der Großrussen, in ihrer Geschichte wohlbegründet und von einem ihrer geistvollsten Kenner, Helmut v. Moltke, fein beobachtet, spricht sich ja in den bedeutendsten Zügen ihres Lebens aus: in ihrer Religion und ihrer Auffassung des Monarchentums, ihrer Welt- und Lebensanschauung, ihren Bauten und nicht zum wenigsten in ihrer Musik. Hier tritt er gleichsam leibhaftig auf uns zu; und Tschaikowsky hätte ihn bequem benutzen können, um einen »effektvollen« Abschluß vu erzielen. Er hat auf diesen billigen Erfolg wie auf das übliche triumphierende Finale verzichtet. Der tragische Gedanke ist das Bleibende im bunten Wechsel der Erscheinungen; die riesenhaften Massen zerstreuen, verlieren sich; die krampfhafte Anspannung aller Kräfte läßt nach, löst sich auf, und über den letzten verzweiflungsvoll zusammenbrechenden Trümmern der Elegie verröchelt in endloser Ferne der letzte Glockenschlag. Das Trio schließt in dumpfem Verhallen wie die pathetische Sinfonie. —

Ist solch ein enormes Aufgebot von Trauer nicht selbst für einen edlen Mann, für einen »großen Künstler« etwas zu viel? Gewiß. Was ist für uns Nikolaus Rubinstein? Ein guter Mensch, ein Wohltäter vieler anderer Menschen, ein tüchtiger aber längst verschollener Pianist, der Bruder eines phänomenalen Musikers. Wer ihn gekannt hat, wird sein Andenken ehren; Tschaikowsky's Schöpfung jedoch steht zu seiner Bedeutung in keinem Verhältnis. Wohl aber hat Tschaikowsky sich selbst damit ein Denkmal gesetzt, das wahrlich berufen erscheint, Erz und Stein zu überdauern. Man hat mit Recht gesagt, daß Mozart, ohne es zu ahnen, sein reifstes Werk, sein Requiem sich sebst geschrieben habe. Ähnlich dürfen wir von Mozart's russischem Apostel denken. Wir wollen zwar nicht das Beispiel des geistreichen aber schrullenhaften Hans v. Bülow befolgen, der nach einer Aufführung von Beethoven's heroischer Symphonie deren Widmung an Buonaparte einfach annullierte, um das Werk seinerseits Bismarck zu dedizieren; wohl aber dürfen wir das Andenken, das sich in Tschaikowsky's Trio verewigt, ihm selber weihen, ihn mit dem Monumente feiern, das er in seiner reifsten Stunde geschaffen hat. Und so ist es denn auch wohl in der Ordnung, daß in Rom, der Hauptstadt des internationalen Lebens, der deutsche Künstlerverein dieses Lorbeerblatt am Grabe des russischen Künstlers niederlegt, der der Tonkunst für eine Weile wiedergegeben hat, was sie im Zeitalter der beginnenden Musikanarchie schon für immer verloren zu haben schien: Architektur und Poesie.

An Impressionist Critic.

One encouraging feature of modern criticism is that it is undertaken by men proficient not in one art or literature only but in several; and of critics of this type Arthur Symons is one of the best examples. In his latest book, as its title indicates (see Bücherschau), he deals with a number of aesthetic questions arising out of acting, song, poetry, and musical performance. He is always straightforward, always gives us the impression of being greatly set on arriving at truth, and, as a rule, of having spared no trouble to reach the goal. In his preface he says, "I am gradually working my way towards the concrete expression of a theory, or system of aesthetics, of all the arts. In my book on The Symbolist Movement in Literature I made a first attempt to deal in this way with literature .... The present volume deals mainly with the stage, and, secondarily, with music; it is to be followed by a volume called Studies in the Seven Arts, in which music will be dealt with in greater detail, side by side with painting, sculpture, architecture, handicraft, dancing, and the various arts of the stage." With a scheme like this ahead of one, it is well to practice a most rigorous self-discipline; and I venture to suggest that Arthur Symons needs this most in the department of music. No man can have aesthetic perceptions of equal range and equal delicacy in all the arts. Symons seems to me to have most aptitude for literature and painting; his passion for music is, in comparison, a by-product. With him the external eye and ear are more reliable than the internal; he understands pictorial psychology as a whole better than musical psychology as a whole, and he probes more deeply and more accurately into the player than into the composer. At the outset of his scheme I think he ought to work his way out of and beyond some of the paradoxes of his opening essay. He would place all arts on the same level, at the same time that he would greatly enlarge the scope of the term "art". But it is not sufficient to say that the playing of a Chopin nocturne by Pachmann (not the nocturne itself, but Pachmann's interpretation of it) is "as beautiful, in its own way" as, say the "Monna Lisa" or Bach's B minor mass, or "Tristan". It is a paradox without profit. "In each case the beauty is different; but, once we have really attained beauty, there can be no question of superiority". This is dangerous ground. One wants a careful discrimination between the sensuous and the intellectual sides of each art, before one can dispose of the problem so easily as this. It seems to me that Symons arrives at this position because he is just a little biassed towards sensuous pleasure in art; and he must beware of founding an aesthetic theory on his own temperament. When he says "art has to do only with the creation of beauty, whether it be in words, or sounds, or colour, or outline, or rhythmical movement; and the man who writes music is no more truly an artist than the man who plays that music, the poet who composes rhythm in words no more truly an artist than the dancer who composes rhythms with the body; and the one is no more to be preferred to the other than the painter is to be preferred to the sculptor or the musician to the poet" — he simply gives judgment without having called any evidence. It may be that Letty Lind is the peer of Beethoven, but one would like the proposition to be proved more satisfactorily.

It is on the side of music, as I have said, that Symons needs to be very watchful of himself. He is inclined to jump at conclusions and to take the state of his nerves at a given moment for a verdict of the intellect. He tries to lay bare the psychology of Tschaikovsky from the one or two things of his they give at the average concert. He hears Strauss's "Don Juan" once, and decides off-hand that "Of one thing I am certain; he is not an overwhelming genius"; this after a confessedly limited acquaintance with Strauss's music! Then he hears the Meiningen orchestra play "Don Juan", — it is the third time he has heard the work. Apparently not knowing that many people dispute the ability of that orchestra to play any music so intelligently as that of Brahms, he takes their rendering of "Don Juan" as gospel truth. "I realised finally the whole strain, pretence and emptiness of the thing". Well and good; but later on they play the "Tristan" prelude, and he now finds them unsatisfactory. "Here the notes .... were given their just expression; but the something more, the vast heave and throb of the music, was not there. It was a classical rendering of what is certainly not classical music". Now if he did not know his "Tristan", — say if he had been writing his article thirty years ago .... he would almost certainly have made the same mistake over it as he has made over "Don Juan". He would have accepted the bad Meiningen rendering as the real thing, and on the strength of this condemned the music. But knowing the "Tristan" prelude, when he hears an unintelligent performance of it he realises that it is not the composer who is at fault but the orchestra; not knowing "Don Juan" very well, and starting out with a temperamental bias against music like that of Strauss, he seizes gleefully upon the bad performance, accepts it unquestioningly, and uses it as a stick with which to beat the composer. I call attention to this point because, in the interest of Arthur Symons's coming theory of the arts, it is imperative that he should not rely so much, in his discussion of music, on first impressions, and on the mere effect given to a work by a particular player or a particular orchestra. Music demands the most careful study if one is to be positive about it. You can get a very fair idea of a drama from a performance of it, or of a picture by spending ten minutes with it; but a big modern musical composition requires hour after hour of patient study of the score, in addition to the hearing of it on the orchestra. At present it seems to me that it is on the musical side that Arthur Symons's general aesthetic scheme is likely to be weakest. He has a quick and reliable eye for external effects — perhaps the best articles in his volume are those on acting; but — I throw the suggestion out in all friendliness, with the sole desire to strengthen his hands — he would do well to watch the personal equation more suspiciously in matters musical.

Birmingham. **Ernest Newman.**

Josef Rebicek.

(† 25. März 1904.)

Die Berechtigung, eines praktischen Musikers anläßlich seines kurz nach Vollendung seines 60. Lebensjahres erfolgten Todes in unserer Zeitschrift zu

gedenken, leiten wir aus dem Umstande her, daß sein Wirken international gewesen ist, daß er für die Verbreitung deutscher Musik im Auslande ebenso gewirkt hat wie für die Einführung hervorragender außerdeutscher Tonwerke in Deutschland.

Josef Rebicek, der am 7. Februar 1844 zu Prag geboren ist, besuchte daselbst das Realgymnasium und Konservatorium, woselbst er vor allem im Geigenspiel ausgebildet wurde. Gelegentlich eines Konzerts hörte ihn Franz Liszt; ihm gefiel das Spiel des jungen Künstlers so gut, daß er ihn sofort als Kammermusiker für die großherzogliche Kapelle zu Weimar engagierte. In dieser Stellung bot sich ihm vorzugsweise Gelegenheit, ein treuer Anhänger der damals erst noch kleinen Wagnergemeinde zu werden. Nicht lange freilich blieb Rebicek in Weimar. Bereits 1862 folgte er dem sehr ehrenvollen Rufe als erster Konzertmeister an das eben vollendete königl. Nationaltheater in Prag; hier fiel ihm auch 1865 nach dem Tode seines ausgezeichneten Lehrers Mildner eine Violinprofessur am Konservatorium zu. Seine hervorragenden Leistungen waren Wilhelm Jahn, der auf Hebung des nunmehr preußischen Hoftheaters in Wiesbaden bedacht war, nicht unbekannt geblieben; er berief Rebicek 1868 als ersten Konzertmeister und übertrug ihm allmählich auch, als er seine Dirigentenbegabung erkannt hatte, die Leitung einer Anzahl Opern. In Anerkennung dieser Tätigkeit, neben der auch eine reiche Wirksamkeit als Kammermusikspieler nicht vergessen werden darf, wurde Rebicek 1875 zum Königl. Musikdirektor ernannt. Sein Ruf als Opernleiter trug ihm dann 1881 die Stelle eines Operndirektors und ersten Kapellmeisters am Kaiserl. Theater in Warschau ein.

Hier bot sich seinem Streben ein äußerst dankbares Feld; hier gelang es ihm, der kaum der Landessprache mächtig war, die dauernde Gunst seiner Vorgesetzten und des Publikums zu gewinnen; diesem bot er als Novitäten u. a. »Tannhäuser«, »Lohengrin«, »Figaros Hochzeit«, »Sommernachtstraum«. Auch begründete er die seitdem in Warschau nicht mehr eingeschlafenen Sinfoniekonzerte, in denen er auch Beethoven's dort noch unbekannte »neunte« zur Aufführung brachte.

1891 folgte Rebicek einem sehr ehrenvollen Rufe nach Budapest als erster Kapellmeister der Königl. Oper. Hier führte er »Siegfried« und die »Götterdämmerung« als Neuheiten auf und ermöglichte damit die erste Gesamtaufführung des »Nibelungen-Ringes« in außerdeutscher Sprache; nicht vergessen sei ihm auch, daß er den »Barbier von Bagdad« von Cornelius, dieses Kleinod der deutschen Opernliteratur, den Budapestern darbot. Allein nur zwei Jahre blieb Rebicek in der ungarischen Hauptstadt. Es zog ihn wieder nach dem lieblichen Wiesbaden zurück, wo er von dem Intendanten Herrn Georg von Hülsen lebhaft gewünscht wurde. Hier leitete er 1894 die Eröffnungsvorstellung in dem glänzenden Neubau. Allein die Mühseligkeiten und der unausbleibliche Ärger des Theaterdienstes, den Richard Wagner so treffend geschildert hat, bewogen Rebicek am 1. Oktober 1897 den Posten eines ständigen Dirigenten des berühmten Berliner Philharmonischen Orchesters, das in den Sommermonaten in dem holländischen Weltbad Scheveningen konzertiert, zu übernehmen.

Auf diesem durchaus nicht leichten Posten hat sich Rebicek immer mit größten Ehren behauptet; beim Orchester wie beim Publikum und der Presse in gleicher Weise beliebt (was sich besonders bei der Feier seines 40jährigen Künstlerjubiläums gezeigt hat) schwang er bei den Solistenkonzerten mit er-

staunlicher Umsicht und einer oft verblüffenden Kaltblütigkeit angesichts vorkommender Gedächtnisfehler der oft minderwertigen Konzertgeber den Taktstock und war sehr erfolgreich bemüht, das Niveau der populären Konzerte, zu denen ihm nur ganz ausnahmsweise eine Probe gestattet war, durch tadellose Ausführung und gediegene Programme dem der großen Philharmonischen Konzerte gleichzustellen. Mit besonderem Eifer pflegte er u. a. die Werke seines großen Landsmannes Smetana, hervorragend war er auch als Wagner-, Tschaikowsky- und Brahms-Dirigent. Sein Bestreben, sich junger holländischer Talente anzunehmen, ist durch Verleihung des Offizierskreuzes des Oranien-Nassau-Ordens gebührend anerkannt worden.

Auch als Komponist ist Rebicek vorteilhaft bekannt geworden; er war kein Vielschreiber und zeigte sich mehr von Schumann beeinflußt als von Wagner-Liszt. Zwei Konzertouvertüren und namentlich seiner Festouvertüre begegne ich in Konzerten sehr gern. Sein bestes Werk ist unstreitig seine Sinfonie in H-moll, welche mit Recht auch große Verbreitung gefunden hat und bei den gar zu seltenen Berliner Aufführungen immer besondere Anziehungskraft ausübt. Auch in seinen Geigenkompositionen erkennen wir immer den feinsinnigen und feingebildeten Musiker. Endlich werden Kammermusikfreunde die dreisätzige Sonate Rebicek's für Violine und Pianoforte (Berlin, Bote & Bock) gern spielen und hören. Sie ist ein getreues Abbild seines ungemein liebenswürdigen und freundlichen Wesens.

Bereits im Sommer 1903 war der treffliche Künstler, dessen geistige Frische mir schier unerschöpflich schien, von einem rheumatischen Leiden geplagt; kurz vor dem Jahresschluß nötigte ihn diese erneut und heftiger auftretende Krankheit zu einem, wie allgemein angenommen wurde, zeitweiligen Ausspannen; aber bald war es ihm Näherstehenden kein Geheimnis, daß er nicht mehr die Hoffnung hatte, seinen anstrengenden Posten wieder übernehmen zu können. An seinem 60. Geburtstage fühlte er sich zu angegriffen, um die Glückwünsche seiner Freunde im Krankenbett anzunehmen; er ließ ihnen eröffnen, daß er seine Dirigentenstellung niedergelegt habe und nur noch seiner Gesundheit leben wolle. Noch schien die Hoffnung auf Genesung nicht ausgeschlossen, da trat eine Lungenentzündung hinzu, die dem Leben des kräftigen Mannes ein frühzeitiges Ende setzte.

In den Annalen der Berliner Musikgeschichte wird sein Name stets mit Ehren genannt werden.

Friedenau-Berlin. **Wilh. Altmann.**

„Das trunk'ne Lied"

aus dem Zarathustra von Friedrich Nietzsche für Soli, gem. Chor und Orchester komponiert von Oskar Fried. op. 11.

Die Erstaufführung des genannten Werkes im *Wagnervereins-Konzert* zu *Berlin* (am 15. April 1904) unter Dr. Carl Muck's Leitung machte weiteren Kreisen zum ersten Male den Namen des Komponisten bekannt. Die ganz außerordentliche Bedeutsamkeit seines Werkes läßt es mir angemessen erscheinen, auch an dieser Stelle kurz darüber zu berichten. Den Text bilden

ausgewählte Partien aus dem »trunknen Liede.«¹ Er ist für den Durchschnittshörer schwer verständlich, um so mehr als bei dem für die musikalische Behandlung nötigen Zusammendrängen manche Zwischenglieder fortblieben, die der mit der Dichtung Vertraute vielleicht entbehren kann, schwerlich aber ein weniger vorgebildeter Zuhörer. Aber das Gedicht ruft laut nach Musik. Was der Text ausdrückt: Die Geheimnisse der Nacht, das schaurige Dunkel, das beklemmende Angstgefühl, das schließliche Überwinden des »Weh's«, die Sehnsucht nach Lust: »Lust tiefer noch als Herzeleid: Weh, spricht: Vergeh! Doch alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit«, dies alles kommt der Musik entgegen. Und der Musiker hat es verstanden, seinen Dichter so zu interpretieren, daß für viele der Sinn des Gedichtes erst durch seine Musik klar wird. Fried zeigt sich als ein Musiker, der in jeder Beziehung die komplizierte Technik des modernen Tonsatzes voll beherrscht. Wohin man auch sehen mag, sei es auf die farbenreiche, leuchtende, feinfühlige Art der Harmonik, auf den Schmelz, die Glut und Fülle seines Orchesters, die edle und angemessene Form, die warme Melodik, — überall steht ein Könner von überraschenden Fähigkeiten vor uns. Dazu kommt seine absolute Herrschaft über die schwierigsten kontrapunktischen Formen: eine achtstimmige Doppelfuge, Kanons der verschiedensten Art fließen wie selbstverständlich dahin, und überall packender Ausdruck auch in diesen gebundenen Formen. Das tiefsinnige kanonische Duett: »Du Weinstock, was preisest du mich?« sei als ein Beispiel angeführt. Ganz neue Aufgaben werden bisweilen dem Chor gestellt; sie verlangen eine ganz eigene Vortragsweise, die den Chorvereinigungen gewöhnlichen Schlages seltsam genug erscheinen mag. Da gibt es Stellen, wo in einem Chaos wild durcheinander tönender Stimmen jede Stimme wie in rasender Erregtheit hinausgeschrien werden müßte, andere Stellen dagegen müßten wie ein Stammeln unter den Schauern des Mysteriums klingen, wie die Stelle: »*Es naht, es naht die Stunde, ach! ach!*« übrigens einer der eigenartigsten Einfälle des Werkes, von seltsamstem, unheimlich dämonischem Ausdruck. Es gibt bei Bach in der Matthäus- und Johannes-Passion Chöre, die eine ähnliche dramatische Belebtheit aufweisen. Aber was hier an Ekstase der Menge verlangt wird, geht noch darüber hinaus. Der Chor als personifizierte Masse wird hier in lebendigen Dialog mit der Solostimme des Sprechers, des Anführers gesetzt. Breite, epische Entfaltung des Chors tritt eigentlich nur am Schluß auf, in der achtstimmigen Doppelfuge: »*O Mensch gib Acht, was spricht die tiefe Mitternacht?*« und den sich anschließenden Abschnitten. In der Mitte erscheint als Ruhepunkt eine ungemein schöne, satte lyrische Episode, das Alt-Solo: »*Süße Leier, ich liebe deinen Ton.*« Wollte man alle die geistvollen Einzelzüge würdigen, dann gehörte eine eingehende Abhandlung dazu. Progressiven Musikern, insbesondere Dirigenten von erstklassigen Chören sei das Studium des im Verlage von Hainauer, Breslau erschienenen Klavierauszuges empfohlen. Sie werden ihre Mühe — eine Mühe ist es — sicherlich belohnt finden durch die Bekanntschaft mit einem der stärksten unter den jüngeren Komponisten. Er ist noch kein ganz fertiger; seine Ausgangspunkte, Bach und Wagner, sind noch sichtbar. Bei weitem überwiegend ist jedoch schon jetzt der Eindruck einer ganz eigengearteten, urkräftigen Persönlichkeit. Nach den imponierenden Proben von Künstlerschaft, die Fried abgelegt hat, wird in Zukunft sein Name den Musikverständigen wohl bald vertraut werden.

Hugo Leichtentritt.

The Janko Keyboard and Simplification.

The Jankó keyboard (Zeitschrift for February 1904) raises a question which must sooner or later command the attention of all musicians, the simplification of pianoforte-technique. The unique qualification of the pianoforte as the only instrument capable of rendering, without association with other instruments, every kind of music, endows any attempt at modifying its mechanism with a peculiar interest.

No one but a pianoforte virtuoso who is at the same time a pianoforte-teacher realizes the amazing vastness of pianoforte-technique. If a general survey of it would be out of place here, a table of scales and arpeggios which constitute the very elements of playing may convey a sense of the importance of an invention, which claims to abolish inequality of fingering, and thereby do away with the now imperious necessity of practising technical passages in different tonalities. The following detailed lists of scales and arpeggios include only such as are admittedly indispensable to the average player: —

Scales.

No.	Kind	Description	Motion
36	diatonic	(one major, one melodic minor and one harmonic minor for each key) in octaves	in similar motion
36	»	in 3^{sd}	in similar motion
36	»	in 6^{ths}	in similar motion
24	diatonic	in 8^{es}	in contrary motion (the melodic minor being unused)
24	»	in 3^{ds}	in contrary motion (the melodic minor being unused)
24	»	in 6^{ths}	in contrary motion (the melodic minor being unused)
2	chromatic	in 8^{es} (legato & brilliant fingering)	similar motion
2	»	in major & minor 3^{ds}	similar motion
2	»	» 6^{ths}	similar motion
1	chromatic	in 8^{es}	contrary motion
2	»	in major & minor 3^{ds}	contrary motion
2	»	» 6^{ths}	contrary motion
36	diatonic	in double 8^{es} staccato	
36	»	legato (admitting only one fingering of several which are possible)	
2	chromatic	in double 8^{es} (legato & staccato)	
24	diatonic	in double 3^{ds} (admitting only one fingering of two which are possible in many cases)	
2	chromatic	in double 3^{ds} (Czerny's & Chopin's fingering)	
24	diatonic	in double 6^{ths}	
1	chromatic	in double 6^{ths}	
24	diatonic	in 3^{ds} & 6^{ths}	
2	chromatic	in 3^{ds} & 6^{ths} (Czerny's & Chopin's fingering)	
1	chromatic	in chords of the diminished 7th.	
343	Total.		

Arpeggios.

72 on major & minor common chords and their inversions
48 on dominant 7ths and their inversions
12 on diminished 7ths (the inversions of the diminished 7th in each key being enharmonically coincident with the root positions of diminished 7ths in other keys)

To these must be added as requiring special technical training:
24 arpeggios on major and minor common chords of the form



24 arpeggios of the form



180 Total.

These 523 different technical formulae the fingers must be prepared to execute with almost unconscious ease; to say nothing of other mechanical capabilities, such as flexibility of hands, certainty in skips, and speed, which are no special feature of pianoforte-playing, and which on the other hand no phase in the evolution of the instrument could do away with.

But again, whereas a player of any other instrument would by such mechanical devices be thoroughly fitted for the higher studies of style, not so the pianist, who is now confronted with the peculiarities arising from the polyphonic nature of the pianoforte. The conditio sine qua non of pianoforte polyphony is that each finger in each hand must be capable of striking a key with any degree of power and any quality of touch, while the other fingers strike other keys with any other degree of power and any other quality of touch. The difference in power and touch between the individual fingers is an achievement of comparatively few pianists, while it should be the common acquirement of all players.

The Jankó keyboard seems to be a most effective step towards a desirable system of technique. By reducing to a minimum the purely mechanical work, the time and energy hitherto spent on it would be directed to the acquirement of those qualities of touch and style which are the very essence of artistic playing.

Bombay. **G. Scrinzi.**

Musikberichte.

Berlin. Die Sinfoniekonzerte der Kgl. Kapelle unter Weingartner wurden nach langer Pause am 9. März wieder aufgenommen. Der Umbau des Opernhauses (eine Folge des Chicagoer Theaterbrandes) hatte eine fast dreimonatliche Unterbrechung nötig gemacht. Weingartner brachte als Novität Hugo Wolf's »Penthesilea«. Man

lernte das glühende leidenschaftliche Jugendwerk des Meisters bei dieser Gelegenheit zum erstenmal kennen. Der Versuch, den Willy Benda einige Wochen vorher unternommen hatte, die Penthesilea zu interpretieren, war so mißglückt, daß von dieser Vorführung ein rechter Eindruck nicht zu gewinnen war. Eine Anzahl auswärtiger Dirigenten zeigten sich an der Spitze des philharmonischen Orchesters. Von diesen führte Herr Ferdinand Neisser aus Wasa in Finnland neben bekannten Werken einige wertvolle Novitäten finnländischer Komponisten vor: Sibelius' »Finlandia« und Järnefelt's: »Ouverture marziale«, dazwischen einige kleinere Stücke eigener Komposition.

Von Kammermusik wurden wir überschwemmt. Viel neues wurde nicht gebracht. Schumann-Halir-Dechert spielten ein neues Klavierquartett von Robert Kahn (C moll op. 41) zum erstenmal: eins der besten Kahn'schen Werke, besonders in der ersten Hälfte gut gelungen. Das Schnabel-Trio machte mit einer Cello-Sonate von Rachmaninoff bekannt, die als tüchtiges Werk bezeichnet wird; das Woldemar-Meyer Quartett brachte ein Klavierquintett (op. 45) von G. Martucci zur ersten Aufführung, das auch auf ansehnlicher Höhe steht. (Klavier: Herr Attilio Brugnoli aus Rom.) Eine Anzahl auswärtiger Kammermusikvereinigungen erschienen auch auf dem Plan. Vor allen ist das Brüsseler Streichquartett zu nennen. Es machte sich verdient durch eine vollendete Aufführung von Cesar Franck's Klavierquintett, das für Berlin noch Novität war. Von allen Novitäten gebe ich ihm den Preis aber auch absolut: ein sehr bedeutendes Werk.

Das Holländer-Quartett machte mit einem andern französischen Kammermusikwerk bekannt, einem Streichquartett op. 19 von Lalo. Steht es auch hinter Franck's Werk weit zurück, so ist es dennoch eins der besten Kammermusikstücke, die aus Frankreich zu uns gedrungen sind. Großen Beifall errang Philipp Scharwenka's Violinsonate op. 110. Sie wurde in einer Woche zweimal gespielt (von Frau Saenger-Sethe und Moritz Mayer-Maler und von den Herren Zajic und Förster). Das »Moskauer Trio« konnte den Vergleich mit den erstklassigen Triovereinigungen, die sich hier oft zeigen, nicht ganz aushalten. Die Pianisten waren Legion. Angeführt wird einzig das vom üblichen Schema Abweichende. Risler spielte neue Stücke von Gabriel Fauré, — ich habe sie nicht gehört, sie sollen sehr exzentrisch sein, »moderne« Musik, zu der das Publikum den Kopf schüttelt. Attilio Brugnoli spielte Stücke von Sgambati, darunter ein Präludium mit Fuge, in der als Cantus firmus der Hymnus S. Giovanni Baptista wirksame Verwendung findet. Herr Mark Günzburg spielte »neue und selten aufgeführte Klavierkompositionen«, darunter Variationen und Fuge über Chopin's C moll Präludium von Busoni, Sonaten von Sjögren op. 35 und Reubke. Ein solches Eintreten für unbekannte Werte sei besonders anerkennend vermerkt. Es ist verdienstlich, auch wenn die aufgeführten Kompositionen nicht als ganz vollgiltig angesehen werden können.

Die Sänger ließen wenig neues von Bedeutung hören. Ganz mißglückt war der Versuch von Frl. Beatrice Mého durch sogenannte »singende Bilder« das Wagner'sche Prinzip vom Zusammenwirken der Künste auf die musikalische Lyrik zu übertragen. Durch den theatralischen Aufputz wurde nur Vergröberung, nicht Verfeinerung erzielt. Zum Teil starke Wirkung hinterließ ein Dehmel-Abend; Dehmel selbst rezitierte, Conrad Ansorge saß am Klavier. Eine Anzahl Gesänge von Ansorge, Zemlinski u. a. wurde vorgetragen.

Mit alter Musik waren wir recht spärlich bedacht. Einige Sängerinnen brachten altitalienische Arien, — es sind immer dieselben fünf oder sechs Stücke. Ein paar Pianisten, auch Risler, Pauer spielten etliche Stücke von Couperin und Scarlatti. Der englische Pianist Leonard Borwick brachte selten gespielte Stücke von Bach, Leo, auch Couperin und Scarlatti aufs beste zur Geltung. Frau Cornelia Schmitt-Csanyi aus Dresden sang eine wenig bekannte Solo-Kantate von Bach: »Jauchzet Gott in allen Landen«; ein Streichquintett, eine obligate Trompete, und das Cembalo (von Herrn Alfred Sittard gespielt) bildeten den begleitenden Instrumentalkörper. Leider war die Aufführung nicht genügend abgerundet. Besonders am Klavier hätte viel mehr geschehen können. Wie man in älteren Werken akkompagnieren soll, ist leider

den meisten praktischen Musikern noch durchaus unbekannt. Sie beschränken sich meistens auf ein sehr reserviertes akkordisches Begleiten, und wenn nun einmal gar die zweistimmige Skizze des Komponisten — Sopran und Baß — vorliegt, dann ist es noch schlimmer; der Buchstabe wird andächtig respektiert, und man hört einen dünnen zweistimmigen Satz, der manchmal nicht nur langweilig, sondern auch grotesk wirkt.

Nun zu den Organisten. Es ist erfreulich, daß man dem Namen Max Reger auf ihren Programmen jetzt häufiger begegnet. So wurden nur in den letzten Wochen, von ihm gespielt: 4 Stücke aus op. 69 (von Herrn Walter Fischer), die Passacaglia aus op. 63 (von Herrn Carl Heyse aus Dresden), die Choral-Phantasie op. 27. »Ein feste Burg ist unser Gott« (von Herrn Edwin Krafft), die Kantate: »Vom Himmel hoch«. Aber auch in den Konzertsälen gewinnt Reger mehr Boden. Die Chaconne für Violine solo (aus op. 42) wurde mehrere mal gehört (gespielt von den Herren Schnirlen und Ruthström), auch eine ganze Sonate für Violinsolo, ferner eine Anzahl Lieder und Bearbeitungen von Volksliedern für Männerchor. Man kann jetzt nicht mehr über Reger zur Tagesordnung übergehen, wie dies noch vor einem Jahr hier der Fall war. Ein anderer Komponist, der in diesem Winter auffallend begünstigt wurde, ist der Russe Glazounow. Ich hörte von ihm ein Streichquartett (vom Brüssler Quartett gespielt), ein Präludium und Fuge für Klavier, eine Klaviersonate, Variationen für Klavier und andere Klavierstücke; auch eine Orchestersuite »Moyen-Agl« kam in einem philharmonischen Konzert zur Aufführung. Allerdings bin ich über die Musik Glazounows nicht sehr erfreut, weil dahinter meiner Schätzung nach keine starke Persönlichkeit steckt.

Der Kopenhagener Cäcilienverein, ein Chor von ungefähr 50 ausgesuchten Stimmen, gab am 4. April ein Konzert, das zu den vornehmsten Darbietungen der Saison zu rechnen ist. Ähnliche Vollendung im a cappella-Gesange habe ich noch nicht gehört. An virtuosem Schliff der Abtönung im Ensemble, an Präzision und Reinheit leistet Herr Frederik Rung mit seinem Chor Erstaunliches. Am meisten interessierten mich eine Anzahl alter Gesänge, italienische Madrigale von Leoni, Pizzoni, Conversi, Villanellen von Gastoldi u. a. Es war sonst meine Überzeugung, daß die meisten madrigalartigen Gesänge von wenig Stimmen, solistisch gesungen, besser zur Geltung kommen, als chormäßig vorgetragen, und dies trifft in der Tat zu, wenn man hört, wie für gewöhnlich alte Gesangsmusik an Feinheit der Linie im Chor einbüßt. Hier jedoch störte die Menge der Sänger nicht im geringsten. Conversi's »*Sola, soletta io me ne vo cantando*« war an Feinheit der Ausführung ein Virtuosenstück ersten Ranges. Leoni's: »*Dimmi, Clori gentil, perchè non ami?*« für dreistimmigen Chor und zwei hohe Sopransolostimmen, Nachtigallenstimmen, die einander antworten, ist ein reizender musikalischer Scherz. Auch geistliche Stücke von Palestrina und ein Requiem von Anerio wurden mit großer Feinheit gesungen; allerdings glaube ich, daß an Größe der Empfindung, an Volumen im Klang gerade bei den Stücken von Palestrina noch mehr hätte gegeben werden können.

H. Leichtentritt.

Kopenhagen. Mit unsrer kgl. Oper ist es immerfort traurig bestellt, nur ganz kurzdauernd erweckte sie die Aufmerksamkeit des mehr ausgesuchten Publikums, nämlich durch die Siegfried-Aufführungen, in welchen Herr Liebau aus Berlin den Mime sang. Nachher war wochen-, ja monatelang nichts Neues oder Altes von Interesse los — endlich anfangs April kam die erste Neuheit dieser Saison! Eugen d'Alberts Einakter: Kain. Dieses Musikdrama hatte einen sehr geringen Erfolg; man fand die Musik wenig persönlich ausgeprägt und ohne festen sicheren Stil und den Text mehr philosophisch-weitschweifig als dramatisch; man fühlte sich enttäuscht und frug sich, warum hat die Operndirektion eben diese in keiner Hinsicht hervorragende Kleinigkeit gewählt, während so viele moderne Sachen von großer Bedeutung uns jahrelang unbekannt geblieben sind? Bei der zweiten Vorstellung war das Haus sehr kärglich besucht. Die früher besprochene (Heft 5 6), in Aussicht gestellte Einstudierung der Götterdämmerung ist (um Kains wegen?) leider aufgegeben!

Aus dem Konzertsaal sei folgendes berichtet, indem Untergeordnetes übersprungen wird. Viel Aufsehen erregte die finnische Sängerin Maikki Järnefelt, die mit

Stimme und Temperament reich begabt und von ihrem Mann, dem bekannten Komponisten Armas Järnefelt reizend begleitet, vor vollen Häusern sang. Bedeutend hinter Frau Järnefelt steht die norwegische, in Christiania hochgeschätzte Sängerin Frau Cally Monrad, die jedoch nicht ohne Talent ist, gute Ausbildung genossen und recht gefallen hat.

Von instrumentalen Neuheiten kamen nur wenige vor; die größte und interessanteste mag eine Sinfonie von Tanëiew sein, die aber doch mehr äußerlich als innerlich befriedigte. Sie kam in einem Kapellkonzert von Johann Svendsen vor in einer etwas ungleichlichen Gesellschaft mit einem Händel'schen Tripelkonzert (2 Violinen und Cello), Saint-Saëns: Rouet d'Omphale, und »Shakespeare-Ouverture« von Kuhlau: Die Bedeutung — oder sagen wir die Kunst — des Programmzusammensetzens ist unserem Dirigenten nicht klar. Dies ließe sich vielleicht in einem besondern Kapitel, (durch viele Beispiele) erläutern. — Bei einem »Palais-Konzert« führte Joachim Andersen auch als Neuigkeit, die »Karnevalssymphonie« von Dittersdorf vor; diese Suite — denn eine Sinfonie ist sie ja keineswegs — von alten Tanzstücken hat viel Reiz. Der Cäcilienverein hatte ein gemischtes, reichlich weltliches Programm und präsentierte bei einem Extra-Konzert die Madrigalchöre, die nachher in Berlin dem Verein viel Ehre einbrachten. — Der Musikverein brachte u. a. Gade's »Erlkönigstochter«, bei dem letzten Konzert einen Auszug aus Berlioz' »Requiem«. — Kammermusikwerke führten die Quartette Höeberg und Marke auf, einen klassischen Sonatenabend gaben die Herren Glass und Höeberg zusammen; endlich hat sich eine neue Vereinigung von Bläsern unter Leitung des Kapellmusikus Bröndums gebildet; sie führte mit Erfolg Werke von Thuille und Klughardt — beide neu für Kopenhagen — auf. W. Behrend.

Paris. Les grands concerts, l'Orfeo de Monteverdi à la Schola cantorum. La maison musicale étant pour ainsi dire terminée, dès que les grands concerts ont fermé leurs portes, il est possible de se rendre un compte à peu près exacts des événements musicaux qui se sont produits à Paris depuis six mois environ.

La Société des Concerts du Conservatoire a exécuté deux œuvres importantes et qu'on entend bien rarement à Paris: les Saisons de Haydn, et la Passion de Bach. Elle a inscrit à son répertoire, qui n'admet que rarement, on le sait les œuvres modernes, l'Apprenti sorcier de P. Dukas, ainsi que des fragments des Indes galantes de Rameau, dont la partition vient d'être récemment reconstituée.

Aux Concerts-Lamoureux, M. Camille Chevillard a fait entendre les cinq dernières Symphonies de Mozart, le cycle entier des Symphonies de Schumann, dont il a donné dernièrement Le Paradis et la Péri; plusieurs Symphonies de Beethoven, de Franck de Vincent d'Indy; les Suites en si et en ré de Bach; le Larghetto du Quintette en la de Mozart, exécuté par tous les instruments à cordes de l'orchestre: et comme œuvres modernes ou nouvelles, l'Apprenti sorcier, de M. Dukas, Notre-Dame de la Mer, de M. Théodore Dubois; les premières auditions des Poëmes maritimes de M. Georges Huë, les Variations symphoniques de M. Rhené Baton, pour piano et orchestre; Quatre-vingt-treize, ouverture, de M. J. Casadesus la I^e Symphonie de Borodine. Comme toujours, M. Chevillard a fait une large place aux fragments de Wagner et de Berlioz; de ce dernier, il a donné, à l'occasion du centenaire, deux auditions de la Damnation de Faust, et de nombreux fragments des Troyens, de Roméo et Juliette, des ouvertures etc. Au concert du 24 janvier, Mme Mottl chanta une grande scène de Gunlöd, l'opéra de Peter Cornelius inconnu en France, comme d'ailleurs toute la musique de ce compositeur, du Mozart et du Schubert. Le 31 janvier, M. Hugo Heermann exécuta le Concerto pour violon de Beethoven; le 27 mars, Mme Mysz-Gmeiner chanta la Vie et l'amour d'une femme. Le même jour avait lieu aux Concerts-Lamoureux, la première audition de la Quatrième Symphonie de Brahms.

Aux Concerts-Colonne, la majeure partie de la saison a été consacrée à la glorification de Berlioz. Les théâtres de France tenaient tous, sans exception, leurs portes obstinément fermées devant les œuvres scéniques de Berlioz, les concerts seuls ont célébré le centenaire glorieux de sa naissance. Avec les Concerts du Conservatoire,

qui exécutèrent intégralement Roméo et Juliette, avec les Concerts-Lamoureux, les Concerts-Colonne comprirent dans leurs programme de la saison passée, la plupart des œuvres du maître: les ouvertures des Francs-Juges, du Roi Lear; de Benvenuto Cellini, du Carnaval romain; la Symphonie fantastique, celle de Roméo et Juliette, la Damnation de Faust, l'Enfance du Christ, le Requiem. Mais Berlioz n'a pas fait négliger Beethoven, dont M. Colonne a dirigé plusieurs fois la Symphonie avec chœurs, ni Brahms, dont, pour la deuxième fois, il a fait entendre en quatre semaines, les quatre Symphonies. Il a eu l'heureuse inspiration de donner la Cantate pour la Fête de Pâques de Bach. L'un des dernier concerts a été en grande partie consacré à Richard Wagner (M. Van Dyck et Mme Litvinne y prétaient leur concours).

On sait que M. Colonne s'est adjoint cet hiver M. Pierné. Le jeune compositeur a, du premier coup, montré une grande autorité sur les exécutants qu'il avait à diriger; Roméo et Juliette a valu à M. Pierné un triomphe bien mérité. Pendant son voyage d'Amérique, M. Colonne invita aussi M. von Schuch de Dresde à venir conduire l'orchestre du Châtelet; M. von Schuch n'était pas encore venu à Paris, il n'y était guère connu avant cette première apparition; l'accueil chaleureux qu'il a reçu, à la tête de l'orchestre-Colonne, l'engagera sans doute à y revenir au cours d'une saison prochaine.

Les concerts de la Schola Cantorum (anciens Chanteurs de Saint-Gervais) sont particulièrement intéressants pour l'histoire de la musique. Ils comprennent depuis plusieurs années dans leur répertoire un grand nombre de Cantates de Bach, et son œuvre de piano, auquel s'est consacrée Mlle Blanche Selva. D'autre part, la Schola fait une place très large à des manifestations d'un art trop longtemps oublié, aux œuvres de l'ancienne Ecole française: Rameau, Charpentier, Clérambault, les vieux auteurs de cantates, telles que l'Orphée de ce dernier, qui est un petit chef-d'œuvre, les clavecinistes et organistes, Champion de Chambonnières, les Couperin, et les auteurs qui écrivirent pour les instruments aujourd'hui disparus avec le clavecin: violes de gambe, viole d'amour etc. La Schola a fait œuvre d'art et d'érudition en même temps, en exécutant, le 25 février dernier, trois madrigaux dramatiques d'Orazio Vecchi et de Banchieri et, pour la première fois depuis trois siècles, l'Orfeo de Monteverdi. Cette œuvre capitale dans l'histoire de la musique fut, on le sait représentée 1607 à l'Académie des Invaghiti, à Florence, puis au théâtre du duc Vincent 1er de Gonzague. Lorsqu'il écrivit l'Orfeo, »bien que Monteverdi eut déjà quarante ans, écrit M. Romain Rolland, c'était la première fois qu'il s'essayait au théâtre; et, depuis, jusqu'à sa mort, c'est-à-dire pendant trente-cinq ans, il ne cessa de se perfectionner et de changer sa manière ... Dans l'Orfeo, il est plus timide et moins affranchi encore des scrupules littéraires des Peri et des Caccini. Et pourtant déjà, quelle plus grande liberté. Ce qui frappe le plus en lui, c'est moins la passion que la vie en général, l'extrême mobilité de cette musique, sa curiosité d'effets musicaux, sa recherche du mouvement et de la variété avant tout. Telle est l'impression qu'il fit de son temps, et qu'un de ses ennemis, Artusi, exprime ainsi: »On entend un mélange de sons, une diversité de voix, une rumeur d'harmonie insupportable aux sens. Celui-ci chante un mouvement rapide, celui-là un mouvement lent; l'un prononce une syllabe d'une façon, l'autre d'une autre; l'un s'en va à l'aigu, et l'autre tombe au grave; et pour comble, un troisième n'est ni grave ni aigu; tel chante au diapason harmonique, tel à l'arithmétique. Malgré toute la bonne volonté du monde, comment voulez-vous que l'esprit se reconnaisse dans ce tourbillon d'impressions!«

»Monteverdi, pour suit M. Romain Rolland, s'appliquait à trouver une expression musicale précise des sentiments humains; et pour cela il étudiait de préférence non pas la voix, comme les Florentins, qui étaient avant tout des chanteurs, mais les instruments. Il s'évertuait jour en nuit, dit Artusi, à écouter et à chercher des effets sur les instruments.« — On reconnaît là le coloriste vénitien. Les Florentins s'attachaient à proscrire les instruments de leur opéra. La *Rapprezentatione di Anima et di Corpo*, d'Emilio de Cavalieri, a pour tout orchestre une lyre, un théorbe, un clavicembalo et un petit orgue. Monteverdi emploie dans l'Orfeo trente-six instruments:

deux gravicembale, deux contrabassi de viola, dix viole da brazzo, une arpa doppia, deux violini piccoli alla francese, deux chitarroni, deux organi di legno, deux bassi di gamba, quatre trombini, un regale, deux cornetti, trois trombe sordini, un flautino alla vigesima secunda, un clarino. Et non seulement il les emploie simultanément avec les bois, cherchant souvent à caractériser un personnage, par une instrumentation représentative du caractère, mais il emploie cet orchestre à part. A presque chaque page d'Orfeo, il y a une ritournelle instrumentale qui est une sorte de petit morceau, où Monteverdi essaie de curieux effets de coloris. Cet orchestre nombreux manque sans doute d'homogénéité, de centre de gravité; il tombe souvent à droite ou à gauche, dans le grave ou dans l'aigu, et Monteverdi lui-même, dans ses œuvres suivantes, réduira considérablement le nombre des instruments, cherchant avant tout à donner plus d'unité et de cohésion à son orchestre. Mais nulle part, autant que dans l'Orfeo, ne se montre son esprit de curiosité passionnées dans l'étude des timbres de l'orchestre et de leurs ressources expressives.«

»Monteverdi avait une idée très nette du pouvoir psychologique de la musique. Il la considère comme une langue intime, qui doit traduire les sentiments du personnage plus que ses paroles.« Elle doit tenir compte, dit-il, du passé et de l'avenir du héros, c'est-à-dire de son »caractère général«. Elle doit peindre le caractère, et son but est le drame. »Il a moins souci de lire et d'étudier Boèce, dit aigrement son ennemi Artusi, que d'enseigner à ses acteurs à chanter leurs cantilènes avec des contorsions de tout le corps, qui s'accordent avec le chant; à la fin, il se laissent aller, de façon qu'ils semblent mourir, et c'est là la perfection de sa musique.«

»A tous ces traits, on sent le grand précurseur des puissants dramaturges lyriques du XVIIIe siècle, surtout de Gluck; et cette analogie, qui s'affirme curieusement jusque dans le choix des sujets (Orphée, Alceste, Armide) est d'autant plus frappante qu'on étudie d'avantage les écrits et les œuvres de Monteverdi. Ce ne sont pas des ressemblances purement extérieurs et fortuites; il y a une parenté intime entre les primitifs italiens de l'opéra dans la première du motié du XVIIe siècle, et les grands classique allemands (Gluck, Mozart) de la second motié XVIIIe siècle. Chacun sait combien ils étaient mourris de l'esprit italien; et cet esprit ne fut pas sans influence sur la révolution dramatique, à laquelle l'italien Calzabigi, le poète d'Orphée et d'Alceste, n'eût peut-être pas moins de part que Gluck lui-même.« (La Tribune de Saint-Gervais, 1er mars 1904.) »Monteverde, dit de son côté notre érudit confrère, M. L. de La Laurencie, Monteverde jouait de la viole et possédait, en outre, la technique de la plupart des instruments en usage de son temps. Aussi, l'instrumentation de l'Orfeo présente-t-elle le plus grand intérêt. C'est ainsi que chaque personnage s'accompagne d'un groupe d'instruments déterminés et caractéristiques: Orphée et Euridice apparaissent au son d'instruments doux tel que les orgues, les luths, parfois les clavecins et les violes, tandis que Pluton possède un cortège de trombones. Des indications multipliées sur la partition prescrivent les changements que doit subir l'instrumentation, suivant que tel ou tel personnage entre en scène, ou selon le développement de l'action dramatique. Par exemple, dès qu'Orphée descent aux Enfers, les trombones et les cornets retentissent, traçant comme un décor sonore du lieu, et soutiennent gravement le chœur des Esprits du troisième acte. De même encore, chacune des cinque strophes dont se compose l'air d'Orphée comporte une instrumentation distincte. Au cinquième acte, la venue d'Apollon s'entoure des délicates harmonies des cordes, des orgues, des clavecins et de la harpe, et, au sein de cette atmosphère sereine, sur l'aile de vocalises ascendantes, le dieu de la musique entraîne le poète infortuné vers le ciel consolateur. (Ibidem, 15 février.)

M. Vincent d'Indy, à qui l'on doit la curieuse reconstitution de l'œuvre de Monteverdi, a dû remplacer les instruments anciens par leurs équivalents modernes, et l'orchestre adopté par lui se compose ainsi: deux petites flûtes, deux hautbois, deux trompettes (en ré et en ut), cinque trombones, une première harpe (luth de Pleyel exécuté pour les Meistersinger), une deuxième harpe (harpe chromatique de M. Lyon

remplaçant le chitarrone), un orgue à deux claviers (l'un avec les jeux de fond, de 8, l'autre avec jeux d'anches doux), un quintette à cordes et un clavecin.

La sélection de l'Orfeo exécutée avec cet orchestre, à la Schola Cantorum, le 25 février et le 2 mars derniers, comprenait: l'ouverture, le prologue et des fragments des deuxième, troisième, et quatrième actes.

Cette reconstitution de l'Orfeo, qui intéresse au plus haut point l'histoire de l' Opéra a eu le grand succès qu'elle méritait, et des deux auditions qui en ont été données compteront parmi les plus intéressantes séances de la Schola Cantorum, au cours de la saison qui finit. J.-G. Prod'homme.

Prag. Die in Prag seit einiger Zeit bestehende Urania, ein Verein zur Veranstaltung von Projektionsvorträgen, hat die von ihr propagierte Art der Vorträge nun auch auf das musikalische Gebiet übertragen und damit bereits große Erfolge erzielt. Das Publikum drängt sich zu den Abenden, an denen es offenbar lebhaftes Gefallen findet. Allerdings hat das ganze Milieu auch viel Anziehendes an sich, das gegenüber der sonst üblichen nüchternen Art der Vorträge sehr zu seinen Gunsten spricht. Die Vorträge zerfallen, um sie nur kurz zu charakterisieren, in zwei Abteilungen. Die erste, ich möchte sagen die theoretische, bringt einen durch Lichtbilder unterstützten Vortrag, die zweite, die praktische, sogenannte musikalische Illustrationen. In die Vorträge werden nämlich an geeigneten Stellen Lichtbilder eingeschoben, in einen Vortrag über den Lebensgang Richard Wagner's zum Beispiel Bilder, die hierher gehören, also Porträts Wagner's aus verschiedenen Lebensabschnitten, Porträts seiner Angehörigen, seiner Freunde und Feinde usw. Mag sein, daß durch reiches Bildermaterial die Aufmerksamkeit des Hörers vom gesprochenen Wort abgelenkt und zu dem rein Äußerlichen an der Sache hingelenkt werden kann. Immerhin darf man in der Einführung dieses neuen Moments in den Vortrag eine kräftige psychologische Hilfe für den Hörer erblicken, die ihn ohne die sonst schon nach einer Stunde notwendiger Weise eintretende Ermüdung und darum mit größerer Frische dem Gedankengang des Redners folgen läßt. Und das ist gewiß ein nicht zu unterschätzender Vorteil. In der zweiten Abteilung werden einschlägige Kompositionen gesungen und gespielt, die der Vortragende überdies durch verbindende Worte erläutert. Da trifft es sich, daß es gerade solche sind, die man nie oder doch nur äußerst selten zu hören bekommt, wie aus dem Nachfolgenden klar hervorgeht. In einer auf vier Abende berechneten intimen Richard Wagner-Feier sprach Dr. Richard Batka in Vorträgen, die in der oben skizzierten Art gehalten waren, über Carl Maria von Weber, zweimal über Richard Wagner und am letzten Abend über den Einfluß Wagner's auf die Liedkomposition. Gesungen wurden von Weber »die Zeit«, »Röslein am Wege«. »Heimlicher Liebe Pein«, »wenn Kindlein süßen Schlummers Ruh«, der »Reigen« »der kleine Fritz an seine jungen Freunde«, »mein Schatzerl is hübsch«, die Duette »Abschied« und »Mailied«, die Chöre »Schwertlied« und »Lützow's wilde Jagd«. Von Wagner »Mignonne«, »schlaf ein holdes Kind«, das Lied vom Tannenbaum, die »Erwartung«, »die beiden Grenadiere«, »der Engel«, »Schmerzen«, »Stehe still«, »Träume«, die vollständige Gralserzählung aus Lohengrin, die Chöre »an Webers Grab«, der Wahlspruch der Luzerner Feuerwehr, »der Gruß seiner Treuen« und das Kraftlied. Von Theodor Streicher, dem jüngsten Charakterkopf unter den deutschen Liedkomponisten, »hier liegt ein Spielmann begraben«, »Weinsüppchen«, »Kuckuck«, »hat gesagt — bleibts nicht dabei«, das »Erntelied«, »Schildwache Nachtlied« und das »Weinschröterlied«. Von Gustav Mahler »ich ging mit Lust durch einen grünen Wald«, »um schlimme Kinder artig zu machen«, »starke Einbildungskraft« und »aus, aus«. Von Martin Plüddemann die prachtvollen Balladen »Lord William und schön Margret« und »Niels-Finn«. Gespielt wurden von Weber Rondo brillant, von Wagner das Menuett aus der B-dur Sonate, Ankunft bei den schwarzen Schwänen, Polonaise in D-dur, das Albumblatt für Violine, Josef Reiters »im Mondschein auf Waldeswegen« und die Humoreske »seltsames Erlebnis«. Wie man sieht, war das Programm mannigfaltig und lehrreich und es wäre sehr zu wünschen, daß der gute Kern der Sache auch anderwärts erprobt würde. E. Rychnovski.

Vorlesungen über Musik.

In **Kopenhagen** hielt Dr. W. Behrend im Konservatorium von Louis Glass neulich einen durch Klaviervorträge illustrierten Vortrag über *Franz Schubert.*

Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Sommersemester 1904.

München. Prof. Dr. A. Sandberger: beurlaubt. — Dr. Kroyer: Geschichte der Musik im Mittelalter, 2 St. — Dr. Frh. v. d. Pfordten: Lyrische Poesie und Tonkunst vom Altertum bis zur Gegenwart, 2 St.

Köln. Handels-Hochschule: Dr. G. Tischer: Das Kunstwerk Richard Wagner's (als Vorbereitung für die Bayreuther Festspiele). 1 St.

Nachrichten von Lehranstalten und Vereinen.

Prof. Dr. Hermann Kretzschmar in Leipzig ist als ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an die Universität Berlin berufen worden.

Notizen.

Amsterdam. 30. Aufführung von Anton Averkamp's »*Klein-Koor a capella*« 1. April 1904: Orlando di Lasso: Missa pro defunctis (1589). Marcant. Ingegneri: Responsorien. Palestrina: Improperien. Alph. Diepenbrock: Stabat mater.

Basel. Die Schütz'sche Matthäus-Passion wurde hier aufgeführt.

Berlin. Zur Erbauung eines Festhauses sind auf dem Nollendorfplatze jetzt die ersten vorbereitenden Schritte geschehen. Dort soll ein der Bedeutung der Reichshauptstadt entsprechend großer Musik- und Festsaal, der einem 800 Personen starken Chor und einer Zuhörerschaft von 4000 bis 4500 Personen ausreichenden Raum bietet, errichtet werden. Insbesondere sollen hier die Meisterwerke der Oratorienmusik zu niedrigen Preisen den weitesten Schichten der Bevölkerung zugänglich gemacht werden. Ein Ehrenkomitee, dem unter anderen Engelbert Humperdinck, Dr. Leopold Schmidt, Siegfried Ochs, Direktor Felix Schmidt, Dr. Richard Strauß angehören, steht dem Unternehmen als Beirat zur Prüfung der Projekte und der Organisation zur Seite.

Joseph Joachim-Stiftung. Anläßlich des fünfzigjährigen Künstlerjubiläums von Joseph Joachim ist eine Stiftung errichtet worden, deren Zweck ist: unbemittelten Schülern der in Deutschland vom Staate oder von Stadtgemeinden errichteten oder unterstützten musikalischen Bildungsanstalten ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Staatsangehörigkeit Prämien in Gestalt von Streichinstrumenten (Geigen und Violoncelli) oder in Geld zu gewähren. Bewerbungsfähig ist nur derjenige, der mindestens ein halbes Jahr einer der genannten Anstalten angehört hat, und, da es sich in diesem Jahr um Verleihung von Instrumenten handelt, seine Ausbildung als Geiger beziehungsweise Violoncellist erfahren hat. Bewerber haben ihre Gesuche bis zum 1. Juni d. J. an das Kurotorium, Charlottenburg, Fasanenstraße 1, einzureichen.

Dessau. Am 15. April gelangte die einaktige Oper »*Uthal*« (Paris 17. Mai 1806) von N. Méhul auf dem herzogl. Hoftheater (musikalische Leitung: Mikorey) zur Aufführung. Der Text ist Ossian entnommen. Charakteristisch ist die Instrumentierung ohne Violinen zur Erzielung eines düsteren Kolorits.

Frankfurt. Die *40. Tonkünstler-Versammlung* wird in Frankfurt vom 28. Mai bis 1. Juni abgehalten. Zur Aufführung gelangen folgende Werke: R. Strauß: Sinfonia

domestica (Erstaufführung in Europa), S. von Hausegger; Wieland der Schmied, sinfonische Dichtung und Sieben Lieder der Liebe nach Worten von Lenau, für Tenor und Orchester, J. L. Nicodé, Gloria, ein Sturm- und Sonnenlied für Orchester und Schlußchor. Kammermusik: Thuille, Violinsonate, Reger, Streichquartett, W. Lampe, Suite für Blasinstrumente, Dirk Schäfer, Klavierquintett, Scheinpflug, Gesänge. Festoper: *Der Bundschuh* von W. Baußnern.

Genf. Das von Madame *Lydia Torrigi-Heiroth* in Genf gegründete und geleitete *Conservatoire Populaire* bietet 250 Schülern Aufnahme, die durch 11 Lehrkräfte in Gesang, Klavier, Violine, Mandoline und Guitarre unterrichtet werden. Gegenwärtig sind alle 250 Plätze besetzt. Das Institut nimmt in der Reihe der Privatkonservatorien eine ganz eigenartige Stellung insofern ein, als es seinen Schülern und Schülerinnen den Unterricht umsonst gewährt. Madame Torrigi-Heiroth, die die Gesangsklasse des Volkskonservatoriums selbst leitet, widmet dem Institut ihre Arbeit ohne jedes materielle Interesse.

Köln. Das *81. Niederrheinische Musikfest* findet in Köln an Pfingsten vom 22. bis 24. Mai statt. Programm: Die Apostel, Oratorium von E. Elgar (erste Aufführung in Deutschland), 7. Sinfonie von Beethoven, Brandenburgisches Konzert Nr. 3 und der zufriedengestellte Äolus von Bach. Klavierkonzert Es-dur von Beethoven. 4. Sinfonie und Triumphlied von Brahms, Sanktus von M. Bruch, Hexenlied von Schillings, Taillefer von R. Strauß, Schlußszene aus den Meistersingern.

In **Kopenhagen** ist ein *Dänischer Tonkünstlerverein* gegründet worden.

Leipzig. Das zweite von der Neuen Bachgesellschaft veranstaltete *Bachfest* findet am 1. bis 3. Oktober d. J. in Leipzig statt. Die künstlerische Leitung hat Hermann Kretzschmar übernommen. Es finden statt ein Kammermusikabend, ein Orchesterkonzert und ein Kirchenkonzert, ferner die Sonnabend-Motette, ein Sonntag-Abendgottesdienst wie zu Bach's Zeiten in der Thomaskirche und eine Vortragssitzung mit Diskussion. Zur Aufführung gelangen nicht allein Werke von Bach, sondern auch eine ganze Reihe solcher von Vorläufern und Zeitgenossen Bach's, nämlich im Kammermusikabend: Kuhnau, »*Der von David vermittelt der Musik curirte Saul*«, Sonate für Klavier, H. Albert, drei Arien, F. Biber, Sonate für Violine solo, A. Krieger, drei Arien, S. Bach, Flötensonate, Sperontes, drei Lieder, S. Bach, Sonate für Violine mit Klavier, im Orchesterkonzert: H. Stölzel, Concerto grosso für vier Orchester, R. Keiser, drei Arien aus »*Inganno fedele*«, Chr. Graupner, Konzert für Flöte, G. F. Händel, Szene aus »*Rinaldo*«, S. Bach, Suite für Orchester Nr. 4 in D, A. Hasse, Szene aus »*Arminio*«, S. Bach, Konzert für drei Klaviere, im Kirchenkonzert: F. Tunder, *Nisi dominus*, Dialogo für zwei Soprane und Baß, J. Pachelbel, Präludium Nr. 24 für Orgel, D. Buxtehude, »*Herr ich lasse dich nicht*«, fünfstimmige Abendmusik, Rud. Ahle, Sinfonie aus der Weihnachtskantate für Orchester, Chr. Bernhard, Dialog: »*Wahrlich ich sage euch*« für Baßsolo und Chor, S. Bach, Adagio aus dem Doppelkonzert für zwei Violinen, und »*Herr gehe nicht ins Gericht*«, Kantate für Soli, Chor, Orchester und Orgel.

Der *Riedelverein* feiert im Mai d. J. sein 50jähriges Jubiläum in zwei großen Konzerten. Im ersten Konzert (8. Mai) gelangen a cappella Chöre von Haßler, Schütz, Bach, Brahms, Draeseke u. a., im zweiten (9. Mai) Liszt's Christus zur Aufführung. Bei dieser Gelegenheit veröffentlicht Dr. Albert Göhler eine Denkschrift.. Dieselbe enthält u. a. die Programme und die Geschichte des Vereins, die Lebensbeschreibung Riedel's, die Programme der akademischen Konzerte von Prof. Dr. H. Kretzschmar, die Bilder Riedel's Kretzschmar's Göhler's. Die Schrift kommt nicht in den Handel, ist aber gegen Einsendung von 3,30 ℳ durch Postanweisung von Herrn Carl Knoll, Leipzig, Mozartstraße 15, I, gebunden, portofrei zu beziehen.

Theodor Steingräber, der in Musikerkreisen durch die von ihm begründete Edition Steingräber weitbekannte Leipziger Musikverleger, ist im Alter von 75 Jahren gestorben. Er war selbst der Herausgeber und Bearbeiter einer Anzahl der gangbarsten Werke seines Verlages. So stammt die unter dem Pseudonym G. Damm erschienene Klavierschule von ihm.

London. — Regarding the article on the *Jankó Keyboard* in another column, and the original article (V, 165), the following résumé of the subject may be of service. — Heinrich Joseph Vincent (1819—) recte Winzenhörlein, a Bavarian singer and composer settled at Vienna, from time to time by newspaper writing and pamphlets advocated a new "chromatic keyboard", that is to say a pair of terraced manuals (as on the organ but more closely terraced), making up the 12-note semitonal octave between them and alternating. Paul von Jankó (1856—), a Hungarian, son of the manager of Count Esterhazy's estates, a musical and mathematical student at Vienna and Berlin, since 1892 living at Constantinople, put Winzenhörlein's idea into practice in 1882, with many developments (see Paul von Jankó's "Eine neue Claviatur", Wetzler, Vienna, 1886). — The defects of an ordinary pianoforte or organ keyboard are these: — a) It disagrees fundamentally with the anatomy of the human hand; fingers by nature radiate and do not act close together; fingers are unequally long and do not act in an even row; the short thumb, and this is very important, lies under and not beside the fingers. b) The thumb has a difficulty in passing from white to black keys. c) Black keys are irregular in sequence, and require different fingerings for different scales or tonalities. d) The keyboard is so wide that the 2 hands tend to leave considerable gaps of sound between them, which can only be filled in by arpeggio or sostinente pedal, and these are not always applicable. e) The attention necessarily given to the black keys takes the mind away from the essential identity of all tonalities. — Such are the fundamental physiological and mechanical difficulties. The Jankó keyboard claims to meet all of them. This has, not 2, but 6 closely terraced manuals, one above the other. The two lower manuals make the 12-note semitonal octave between them; 6 and 6, not 5 and 7; so that each manual per se proceeds by whole tones. Manual I (the lowest) is c - d - e - f♯ - g♯ - a♯, in each octave; Manual II is c♯ - d♯ - f - g - a - b, in each octave. Then Manuals III and V duplicate Manual I; and Manuals IV and VI duplicate Manual II; to facilitate fingering. To each set of corresponding keys in the above-named scheme there is only one lever between key and "action". The keys in II, IV and VI lie half a key's breadth to the side as compared with I, III and V; and "sharps" are distinguished to the eye by black bands. The width of the keys is 5/7ths of the ordinary, making 120 millimètres to the octave instead of 165. The keys are very short. The keyboard slants downwards towards the performer. As a rule the thumb takes the 2 lower manuals, the other fingers take the other manuals. — The advantages claimed are: — a) Owing to narrowness of the keys, 10ths and 11ths in four-note or even five-note chords are quite easy. b) Owing to narrowness of the whole keyboard, the body is steadier. c) The absence of "black keys" makes a surer attack. d) All scales are fingered alike, and indeed at will. e) There are obvious special effects, e. g. glissando in 3rds, 6ths, 8ves &c. f) Though specially arranged music has been written for the instrument (e. g. the Etudes of Hans Schmitt), all ordinary music can equally be played on it. g) The new keyboard can easily be learnt. — Such a Jankó keyboard was exhibited in June 1888 at the Portman Rooms, London; but a great defect then was the heavy touch of the 4 upper manuals, due to the connecting leverages (radiating from keys to action). The Berlin pianoforte-maker Wilhelm Menzel has remedied this defect. Karl Storck has written on the subject in "Deutsche Zeitung", and the Menzel-lever has been explained in "Deutsche Instrumentenbau-Zeitung" of 7 February 1904. Wooden radiating leverage has now replaced the former inelastic and noisy ditto in iron, aluminium &c. The lever is in 5 lengths, elbowed 4 times like limb of elongating tongs; the pieces being of pine, with the hard parts in beech, and the whole being coated with a stiffening of celluloid. The maker undertakes to apply the mechanism to any existing pianoforte, organ, or harmonium. Its exhibition in London would be appreciated. — As pointed out by Storck, though small contributions have latterly been made by such cases as Tausig (hand-distribution), Rubinstein (octave-work), Busoni, D'Albert, Reger, &c. (harmonic grasp), yet in point of fact technique-development for the existing keyboard ended with Liszt. This was prophesied by Weitzmann in 1863, and has proved true. Further development must be that of the keyboard itself.

Reference can be made to Sammelbände IV, 225, "*Purcell's Musik for the Funeral of Mary II*", by W. Barclay Squire. For a performance of Shadwell's "Libertine", presumably in 1692, Purcell wrote music including 19 bars in march style in C minor. This music recorded in a MS. of the "Libertine" written by Croft (1677 to 1727); see Brit. Musenm Add. MS. 5333. The same March, along with a "Canzona" not otherwise extant, was found by Taphouse of Oxford, in a set of 4 MS. vols. of Purcell music contained in Oriel College library, with headings showing that these pieces were played in Westminster Abbey at the Funeral of Queen Mary II on 5th March 1695. The pieces were printed and published for the first time in the above-named Sammelbände article. — As shown in the article the music was in 4 parts for mixed trumpets (or discant trombones) and ordinary trombones. Regarding the expression "flatt mournful trumpets" used in the MSS., it was pointed out by W. H. Cummings at Zeitschrift IV, 443, that this merely meant instruments playing in a minor key. — On 22nd March 1904 at the Duke of Cambridge's Funeral in Westminster Abbey (a rare event as distinguished from mere memorial services), the opening music was these pieces, repeated thus in the same place after an interval and oblivion of 209 years. Conductor, Sir Frederick Bridge. The bass part was doublet in the 8ve below in most of the bars, by a bass trombone. The silent bars were observed as shown at Sammelbände IV, 228. As pointed ont in the "World" of 29th March 1904, this should now be a 5th added to the familiar repertoire of the Handel, Beethoven, Chopin, and Mendelssohn funeral marches. The simple and solemn music made a great impression in the vast Abbey.

Lüttich. Hier wird demnächst ein *Grétry-Museum* im Geburtshause des Komponisten eröffnet werden. Das Museum wird Manuskripte, Autographen, Schriften über Grétry, Porträts usw. enthalten, die der Direktor des Lütticher Konservatoriums, Herr Radoux, zusammengebracht hat. Die Stadt läßt das Haus wieder in den Zustand bringen, in dem es sich im 18. Jahrhundert befunden hat.

Mainz. Unter Prof. Volbach gelangten durch die Liedertafel und auswärtige Solisten fünf Kantaten von S. Bach zur Aufführung.

Metz. Hier ist zum erstenmal die Matthäus-Passion von J. Bach zur Aufführung gelangt, unseres Wissens außer in Paris die erste Aufführung im französischen Sprachgebiete. Das Werk wurde begeistert aufgenommen.

Oedinburg. Der *Oedinburger Musikverein* feierte sein 75jähriges Bestehen in den Tagen vom 17. bis 23. April unter Leitung von Dr. Eug. Ressow. Das Programm weist u. a. folgende Nummern auf: Liszt, Orgelfantasie BACH; S. Bach, Kantate »O Ewigkeit«, Baldy, zwei altungarische Chöre a cappella; E. Bossi, Orgelkonzert; Goldmark (der der Schule des Musikvereins angehörte), Ouverture zu Sakuntala und Violinkonzert, Zichy, Tongemälde, »die Musik«, Beethoven, 9. Sinfonie.

Paris. Frl. Hortense Parent, die hochverdiente Leiterin einer zur Klavierlehrtätigkeit vorbereitenden Schule (gegründet 1882) gab vom 13.—20. März im Saale Pleyel fünf Schülerkonzerte, die nicht weniger als 350 Programmnummern aufwiesen. Wir hatten früher einmal Gelegenheit, einem Teil solcher Schülerproduktionen beizuwohnen, und der gute Eindruck, den wir davon empfingen, war der Grund, daß wir uns des näheren mit den Prinzipien beschäftigten, welche Frl. Parent zu diesem pädagogischen und auch äußern Erfolg verholfen haben.

Frl. Parent selbst gibt folgende Grundsätze ihrer Methode an: Da die allgemeinen Schulstudien von den Schülern immer mehr Zeit beanspruchen und somit für die Musik weniger Zeit übrig bleibt, so muß die Methode inhaltreicher werden, damit das Maximum des Fortschrittes im Minimum des Zeitaufwandes erreicht werden kann. Alle Lektionen des Lehrers müssen dahin gehen, dem Schüler die größte Selbständigkeit zu geben, so daß der Lehrer selbst nach und nach entbehrlich wird.

Die Prinzipien der speziellen Klavierstudien sind nun folgende:

1. Langsames, starkes und bruchstückweises Üben, damit Klarheit und Sicherheit erzielt werden..

2. Angriff der Taste durch Bewegung des Vorderarms, verbunden mit derjenigen der Fingergelenke. Dadurch wird Gewandtheit und Kraft erreicht.

3. Entwicklung des musikalischen Gedächtnisses.

4. Transpositionsstudien in allen Tonarten, um die musikalische Intelligenz und gleichzeitig den Finger mechanisch zu bilden.

5. Die Betonung, die Basis der musikalischen Deklamation, wird von der ersten Lektion an gelehrt.

6. Korrektes Spiel ist zur Basis aller musikalischen Studien zu machen, und zwar nicht ein korrektes Spiel, welches das endliche Resultat vieler Verbesserungen von seiten des Lehrers wäre, sondern das sofortige Richtigspielen des Schülers, nach einem speziellen Mittel, welches Frl. Parent anwendet und einfach »genaues Lesen« nennt.

Es besteht darin, den Schüler einen musikalischen Text gleich ohne Fehler lesen zu lassen, wie er auch einen literarischen Text ohne Fehler lesen würde. Eine Folge dieses korrekten Spieles von der ersten Lektion an und ohne besondere Hülfe des Lehrers, ist das Aufhören alles mechanischen Eintrichterns.

In den didaktischen Schriften des Frl. H. Parent sind diese Prinzipien und persönlichen Beobachtungen des Nähern erörtert.

Das Studium eines jeden Zweiges der technischen Arbeit wird ausschließlich vermittels Exerzitien (Fingerübungen) gemacht; denn die einfache und unabhängige Form der Fingerübung gestattet viel besser als die Form der eigentlichen »Etude«, jede Schwierigkeit a parte, in allen Einzelheiten vorzunehmen und zu bewältigen. Das hindert nicht, daß dieser auf Exerzitien beschränkte Pianokursus vereinbar ist mit den Etudensammlungen der verschiedensten Autoren.

Alle diese Exerzitien sind Original. Jede Formel ist wie eine Inkarnation der technischen Total- oder Teilschwierigkeit, um deren Bewältigung es sich handelt. Die ganze Struktur des Exerzitiums ist derart, daß die Schwierigkeit darin ganz eingefaßt ist und einen festen Körper mit ihr bildet.

Jedes Werk umfaßt die eingehende Analyse eines Zweiges der Arbeit und ist, obwohl nur ein Teil des Ganzen, in sich doch vollständig. Alle Werke sind unter sich durch die Einheit des Planes verbunden, angeordnet in demselben Geist und ausgeführt nach denselben Grundsätzen. C. H. Richter.

Paris. Les 21 et 22 mars dernier, a eu lieu à l'Hôtel des Ventes de Paris une vente de livres anciens dont plusieurs sont susceptibles d'intéresser les historiens de la musique. Nous croyons utile d'en extraire les numéros suivants:

13. Bertin. Le Jugement de Pâris, pastorale héroïque de Mr. Bertin, maître de clavecin de Leurs Altesses Royales Mesdemoiselles d'Orléans; représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le mardy vingt-unième jour de juin 1718. Paris, de l'Imprimerie de J. B. Christophe Ballard, 1718, in-4 oblong.

14. Bisson (Loys). Premier Livre (second, tiers et quart) des Recueils de Chansons à quatre parties, les plus excellentes qu'on a pu choisir tant au Livre des Trophées, qu'en plusieurs autres par cy-devant imprimées. Veües et corrigées par Loys Bisson. A Paris, de l'imprimerie de Nicolas Duchemin, 1561, 1667. Quatre parties en un volume, in-8 oblong, musique notée.

Bassus. Le premier et le quatrième livres sont datés de 1567, le second et le troisième, de 1561.

Arcadelt: Comment mes yeux de mes ennuys. Est-il douleur cruelle. En lieu du bien. Le bien que j'ay. La Diane que je sers. Pour heur en amour. Souvent amour. Amourt aidans. Sa grande beauté. Ta privauté. Tant que mon oeil, etc. Certon: De son cœur et du mien. Entendez-vous. Le dur travail. Un moins aymant. Elle voyant. Le jour qu'Amour., etc. Claudin: Amour voyant. O combien aimâtes. Or sus Amour. etc. De Villiers: Force d'amour. Rien n'est plus cher, etc. Jannequin: Laissez cela Las on peut juger. Où mettra-t-on, etc. Maillard: Si à la prommesse. Du mal que j'ay. Amour se doit. Ce noble cueur, etc. Sandrin: Si j'ay du bien. Si mon travail. Il ne se trouve, Douce mémoire. De qui plustost. Ce qui est plus. Pleurez mes yeux. Puis que de vous, etc. Chansons de Bourguignon, Clément, Gardanne, Morel, Ploihiot, Jannequin, Jacotin, Godard, Berchen, Gombert, Lupi second, Boyvin, Cadeac, De la Fond, etc.

38. Destouches. Les Stratagèmes de l'Amour, ballet en musique par Monsieur

Destouches, Surintendant de la Musique du Roy et Inspecteur général en l'Académie Royale de Musique; représenté pour la première fois, par la même Académie, le mardy 19e jour de mars 1726. Paris, de l'imprimerie de J.-B. Christophe Ballard 1726, in-4, oblong.

52. Gabrielli. Canto di Andrea Gabrielli, organista delle illustrissima S. di Venetia in S. Marco il secondo libro di madrigali a cinque voci, insieme doi a sei et uno a otte. Novamente con ogni diligentio ristapato, a cinque voci. In Venetia, appresso li Figliuoli di Antonio Gardano, 1572, 5 parties en un volume, in-4, oblong.

55. Gervais. Hypermnestre, tragédie mise en musique par M. Gervais, Indendant de la Musique de Son Altesse Royale, Monseigneur le Duc d'Orléans, Régent du Royaume, représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le mardy 3e novembre 1716, Paris, de l'imprimerie de J.-B. Christophe Ballard, 1716, in-4, oblong.

84. Lasso (Orlando di) illustrissimi Bavariae ducis Alberti chori magistri. Liber mottetaru, trium vocum, quae cum vivae voci, tum omnis generis instrumentis musicis commodissime applicari possunt. Summa diligentia compositae ... nusque denuo in lucem editae. Discantus. Monachii excudebat Adamus Berg. MDLXXVII, in-4, oblong de 22 ff.

85. Lassus (Orlande de). Christliche Gesang Teutsche Psalmen auszgrund der Music auff drey Stimmen zusingen mit sonderlichem fleiss componiert und allen Liebhabern diser loblichen Kunst zu Christlichem gefallem in Druck verfertigt: durch den Weitberumbten »Musicum Jacobum Reinertum«, Weingartischen Capelmeistern vor zeit gewessnen Discipul und Junger dess fürtrefflichen fürstlichen Beirischen Musici Orlandi di Lasso. Discantus. Gedruckt zu Dilingen durch Johannem Mayer, 1589, in-4, oblong, de 2 ff. prél. pour le titre et la dédicace et 15 ff. chiffrés.

III. Monte (Philippe de). Sonets de P. de Ronsard, mis en musique à 5, 6, et 7 parties par M. Phil. de Monte, maistre de chapelle de l'Empereur. A Paris, par Adrian le Roy et Robert Ballart, 1575, in-4, oblong de 20ff. chiffrés, plus 1 f. pour la marque de l'éditeur. Partie de ténor.

120. La Borde (de). Choix de chansons mises en musique par M. de la Borde, premier valet de chambre ordinaire du Roi, ornées d'estampes par J.-M Moreau, dédiées à Mme la Dauphine, Pa'richez de Lormel, 1773, 4 vol. gr. in-8, front. et fig. de Moreau, Le Barbier, Le Bouteux et Saint-Quentin.

J. G. Prod'homme.

Prag. Von einem Liebhaber-Chor und Soli wurde hier am 26. April Carissimi's »*Jephta*« unter Leitung von Franz Spilka aufgeführt, Professeur an A. Mike's Musikanstalt, eingerichtet nach der Methode Max Battke-Berlin. Das Werk hinterließ bei den zahlreichen Hörern einen mächtigen Eindruck.

Regensburg. Der Hofgeistliche, Herr Hermann Bäuerle in Regensburg, sandte uns einen Aufruf inbetreff seiner in moderner Notation herausgegebenen Palestrinaausgaben, der wegen seines wichtigen Zweckes, wenn auch im Auszuge, hier zum Abdruck gelangt.

Aufruf an alle strebsamen Dirigenten besserer Kirchenchöre und Freunde altklassischer Kirchenmusik, erlassen mit belobender Billigung Sr. Heiligkeit des Papstes Pius X.

»Palestrina muß populärer werden«, d. h. zugänglicher und dadurch verbreiteter (und mit ihm auch andere Meister altklassischer Richtung). — Diesen Gedanken als Grundton kräftig anschlagend, begann der Unterzeichnete 1903 aus eigenster Initiative, leichtere bis mittelschwere Kompositionen (zunächst 10 Messen von Palestrina in der leichter übersichtlichen **modernen Notation** (auf nur 2 Liniensystemen) herauszugeben. Gleich im ersten Jahre sind nunmehr 700 Bände (à 10 Messen = 700 Messenpartituren) und 4800 Stimmen bestellt worden. Dieser außerordentliche Erfolg, der mit Recht als spontaner Ausbruch geradezu begeisterter Zustimmung betrachtet werden darf, ermutigte den Unterzeichneten, dem Messenband einen Motettenband an die

Seite zu stellen, enthaltend sämtliche 52 Motetten, welche Palestrina für Sopran, Alt, Tenor und Baß komponiert hat. Innerhalb eines Monates meldeten sich 400 Subskribenten, so daß auch dieses Unternehmen mehr als gesichert war.

Kaum war dieser 2. Band gedruckt, da erhielt mein (ohne Besprechung mit irgend jemand) begonnenes Restaurierungsprojekt eine ungeahnte Protektion durch das Motu proprio Sr. Heiligkeit des Papstes Pius X. vom 22. Nov. 1903 über Kirchenmusik, in welchem es u. a. heißt: »Die klassische Polyphonie schließt sich auf das innigste an das oberste Vorbild und Muster einer jeden Kirchenmusik (d. h. an den gregorianischen Choral) an. Auch sie muß bei kirchlichen Feierlichkeiten wieder mehr zur Geltung kommen.«

Soll nun in puncto »Palestrinastil« diese päpstliche Verordnung in ihrer ganzen Tragweite in absehbarer Zeit wirksamer und in schnellerem Tempo durchgeführt werden, so gilt es vor allem, den nach moderner Unterrichtsmethode vorgebildeten aufstrebenden Dirigenten sowohl als deren fleißigen Chören ausgiebiges erstklassisches Material, eben in modernem Gewande zu bieten.

Sehr gerne und in überzeugtem Gehorsam stellt hiermit der Unterzeichnete sein Unternehmen in den Dienst der päpstlichen Verordnung, indem er mit modernen zeitgemäßen Mitteln das zu erreichen, resp. nachzuholen sucht, was andere nachahmende Meister in ihren eigenen Produkten längst vorgesehen haben, wodurch sie (nicht am letzten) eigentlich schneller bekannt und eher populärer geworden sind, als ihr gemeinsames Vorbild: Palestrina. Dieses Mittel (die moderne Notation unter Entfernung der sog. alten Schlüssel aus Stimmen und Partitur) und vollends die Reduzierung auf 2 Liniensysteme (bei 4stg. Kompositionen), d. h. der Klaviersatz soll nun auch dem »Meister der Meister« (und zwar in größerem Maßstab als bisher) nicht mehr länger vorenthalten werden. War Palestrina bisher vorzugsweise nur durch »Paradenummern« bekannt geworden, deren Aufführung Monopol allererster Chöre war und — blieb, so sollen durch meine Bestrebungen vor allem die einfacheren, leichteren Werke altklassischen Stiles für 4 gemischte Stimmen unter Chören besserer Qualität verbreitet werden und dadurch Werke mehr weltlichen, übertrieben sentimentalen Charakters aus dem Gotteshause verschwinden.

Zur wirksameren Erreichung dieses Zieles soll nunmehr der 1. Band zerlegt werden und jede der 10 **Messen** (auch in Partitur) separat bezogen werden können. Um gleichzeitig etwa an die Wand gemalte Mißstände von vornherein auszuschließen oder wenigstens zu dezimieren, wurden diese 10 Messen unterdessen mit Vortragszeichen und Tempoangaben — eine neue Phase auf diesem Gebiet — versehen, näherhin die Missa »Acterna Christi munera« (von jedem besseren Chor zu bewältigen), Brevis, »Dies sanctificatus«, »Emendemus«, »Jesu nostra redemptio«, «Iste confessor«, »Lauda Sion«, »Sine nomine« I und II, »Veni sponsa Christi«. Aus dem Bande 4stimmiger **Motetten** werden 30 Nummern (in 12 Heften) ebenfalls mit Vortragszeichen versehen erscheinen. Ein zweiter Messenband soll weitere 10 bis dato in praxi ganz unbekannte, recht liturgiefähige, nicht schwere, daher der Restaurierung sehr würdige 4stge. Messen dem gottesdienstlichen Gebrauche erschließen, wofür sie doch von Palestrina bestimmt waren.

Die weitere Verbreitung meines nicht auf Palestrina beschränkten, sondern auch auf Restaurierung anderer Altklassiker (Vittoria, Orlando) berechneten Unternehmens lege ich in das Verständnis und Interesse der aktiven Exerzitanten und Freunde einer wahrhaft heiligen Musik.

Regensburg, Ostern 1904. Hermann Bäuerle,
Fürstlich Thurn und Taxis'scher Hofgeistlicher.

In **Regensburg** findet zu Pfingsten d. J. am 22. bis 24. Mai, das *zweite bayrische Musikfest* unter Leitung von Richard Strauß statt. Am ersten Tage gelangen Bruckner's IX. Sinfonie mit dem Tedeum und Beethoven's Eroica, am zweiten Tage die Graner Messe von Liszt«, »Vorspiel und Liebestod« aus Tristan und »Tod und Verklärung« von R. Strauß und am dritten Tage Kammermusikwerke zur Aufführung.

Warschau. In der nächsten Saison verspricht uns die Oper folgende Premièren: »Meistersinger von Nürnberg« (in der polnischen Übersetzung von Alexander Bandrowski; der Übersetzer wird die Rolle Walthers übernehmen), »König von Lahora« von Massenet, »Zaza« von Leoncavallo, »Andreas Chenier« von Giordano, »Judithe« von Sserow, »Philenis« von Roman v. Statkowski (mit dem I. Preise in London 1903 ausgezeichnet) und »Konrad Wallenrod« (= »Aldona«) von Ladislaus Żeleński.

Wien. Das Johann Strauß-Denkmal-Komitee in Wien unter der Präsidentin Prinzessin Rosa Croy-Sternberg hat einen überaus warm gehaltenen Aufruf veröffentlicht, in dem es auffordert, dem Meister Johann Strauß, »dem Zweiten seines Namens, der Bedeutung nach aber dem Ersten in der glorreichen Dynastie der Walzer-Könige«, ein Denkmal zu errichten. Das Komitee ist international.

Kritische Bücherschau

der neu-erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Gregerio Fidel Serrano y Aguado. Explication complata de la Música polifónica de los siglos XVI y XVII. Madrid, Ducazcal. 1904.

Hasse, Max, Peter Cornelius und der Barbier von Bagdad. Die Kritik zweier Partituren. Peter Cornelius gegen Felix Mottl und Hermann Levi. Leipzig, Breitkopf und Härtel. *M* 4,—.

In dieser hochbedeutsamen Publikation weist der Verfasser an der Hand der bisher unzugänglichen Originalpartitur des »Barbier«, aus der er auch faksimilierte Beispiele in großer Anzahl bringt, nach, in welchem bisher nicht geahnten Maße sich Mottl in seiner 1881 verfaßten, heute auf den Bühnen alleinherrschenden Bearbeitung sich stilwidrige Eigenmächtigkeiten erlaubte. Das Resümee seiner Ausführungen lautet: »Diese revidierte und umgearbeitete Partitur hat nichts mit dem Namen Peter Cornelius zu schaffen. Etwas total Fremdes, gänzlich Unbekanntes und völlig Unberechtigtes hat sich mit ihr zwischen uns und ihren Schöpfer gedrängt, ihre Werte vollständig vernichtet. Die Umwertung der Werte aber mißglückte. Für die Partitur des Bearbeiters sollte auf deutschen Bühnen und in deutschen Konzertsälen, in denen man heutzutage mehr wie je den Grundsatz absoluter Stilreinheit hochhält, in aller Zukunft kein Raum mehr sein. Felix Mottl mit allem Recht einer der gefeiertesten unter den deutschen Dirigenten, wird, wenn er als erfolgreicher Pionier deutscher Kunst vom Westen zurückkehrt, eine der ersten Dirigentenstellen einnehmen. Eine seiner Taten sei, die Originalpartitur des ‚Barbiers von Bagdad' wieder in ihre historischen Ehrenrechte einzusetzen. Dieses Opfer — wenn es eins ist — wird vieles, wenn nicht alles, wieder gut machen, was Jahre hindurch an dem Werke und dem Namen des Dichterkomponisten unbewußt gesündigt wurde.«

Inzwischen wird das Weimarer Corneliusfest (im Mai oder Juni) Gelegenheit geben, dieses Werk sowie auch den von Levi ähnlich überarbeiteten »Cid« in der Originalgestalt kennen zu lernen.

Edgar Istel.

Louis, Rudolf. Hektor Berlioz. Breitkopf & Härtel. *M* 3,–.

Ein geistvolles, sehr gehaltvolles Buch, trotz der Aussetzungen, die unten gemacht werden sollen. Das Buch gibt keine eigentliche Biographie, verwertet aber das Biographische, das der Verfasser überaus gründlich kennt, in ganz ausgezeichneter, innerlicher Weise, indem es sozusagen immer nur als Mittel zum Zweck, nämlich den Berlioz'schen Genius zu erklären, herangezogen wird, was dem Werke eben den innerlichen Charakter gibt. Der Verfasser sucht Berlioz ganz aus seinem Charakter, aus seiner Zeit usw. zu erklären. »Ursprung, die Romantik und deren Charakter, Frauen und Liebe, der Schriftsteller und Bekenner«, erhalten deshalb eine ausführliche Darstellung, und gerade diese Kapitel gehören auch zum Besten. Unter den musikalischen Einflüssen, die besonders auf Berlioz's Instrumentierweise, seine Massenwirkungen, die Bevorzugung des Blechs wirkten, vermißt man ungern die *Simon Mayr*'sche Richtung, auf deren Bedeutung gerade wegen ihrer starken Verwendung der Blasinstrumente von Kretzschmar (Führer durch

den Konzertsaal I, S. 269) schon längstens hingewiesen worden ist. Die historische Seite ist in dem trefflichen Buche überhaupt die schwächste, oder vielmehr die einzig schwache, wenn der Verfasser diese auch absichtlich nicht betont haben will. Auf Richard Wagner als Historiker zu bauen, fällt in den allermeisten Fällen durchaus negativ aus. Daß auch ein Schriftsteller wie Louis Wagner's Ansicht von der Entstehung der Sinfonie aus dem Tanz teilt (S. 36), zeigt, wie ernst Wagner in dieser Beziehung immer noch genommen wird, ferner, wie wenig musikhistorisches Wissen immer noch anzutreffen ist. Dies tut dem eigentlichen Gehalt des Buches zwar keinen Abbruch, es mußte aber an dieser Stelle angemerkt werden. Genauer kann auf das Buch nicht eingegangen werden, da es eines von denen ist, die ungemein anregend, in Fragen, die alt sind und doch nie ganz gelöst werden, wie über den Charakter des Klassischen, Romantischen und ihrer Künstler, oft auch zum Widerspruch herausfordern. Zur Erkenntnis des ganzen Berlioz'schen Wesens trägt das Buch unzweifelhaft Vieles bei. A. H.

Symons, Arthur. Plays, Acting and Music. London, Duckworth and Co. 1903. Demy 8vo. pp. 196. 5/. nett.

Author (1865—) is well known as a poet, author, journalist, and musical and dramatic critic. Book noticed in another column "An Impressionist Critic".

Die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht in Berlin. **Zur Aufklärung und Richtigstellung.** Herausgegeben vom Verein der deutschen Musikalienhändler zu Leipzig. Leipzig, deutsches Buchgewerbehaus. ℳ —,50.

Die Broschüre enthält eine Entgegnung auf die von der Genossenschaft deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) in Berlin erlassene Denkschrift, deren Unrichtigkeiten sie überzeugend berichtigt. Die Schrift ist zur Erkennung der Verhältnisse in dieser so einschneidenden Frage unentbehrlich.

Besprechung von Musikalien.

Werke aus dem Verlage Breitkopf und Härtel.

1) **Collegium musicum.** Nr. 7. Stamitz, Orchestertrio Edur. op. 5. Nr. 3 (Riemann). Pianoforte ℳ 3,—. Streichstimmen je ℳ —,60.
2) **Händel.** Concerto grosso. Nr. 12 (Seiffert). Partitur ℳ 3,—.
3) **Mozart.** Drei deutsche Tänze. Werk 605. Für Klavier zu zwei Händen (F. Rehfeld). ℳ 1,—.
4) **Liszt.** Ce qu'on entend sur la montagne. Für Klavier zu zwei Händen (A. Stradal). ℳ 3,—.
5) **Schein.** Suite Nr. 22. Aus dem Banchetto musicale (Prüfer). Part. ℳ 1,—.

Nr. 1 ist in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern erschienen. Es handelt sich bei diesen Separatausgaben bekanntlich darum, diese alten Werke auch dem größeren Publikum zugänglich zu machen. Die Trios von Stamitz verdienen dies entschieden mehr als die Sinfonien der Mannheimer Komponisten, deren Wert man ja nicht überschätzen möge. Die Bearbeitung von Riemann ist wohl oft zu wenig akkordisch, steht zu sehr auf kontrapunktischen Boden, und nähert sich derart dem modernen Trio. Nr. 2 gehört zu Händel's op. 6 und ist im 30. Bande der Händel'schen Werke zu finden, als Konzert Nr. 1. Die vortreffliche Bearbeitung Seiffert's geht über Chrysander hinaus, indem dieser (siehe das Vorwort zum 30. Bande) das Concertino als nur aus den zwei Soloviolinen und dem Violoncello zusammensetzt, während Seiffert hierzu noch das Concertino-Cembalo verlangt. Die Bezifferungen über der Violoncellostimme, die nach Chrysander, dem Violincellisten die Harmonien bezeichnen sollten, erhalten dadurch ihre eigentliche Bedeutung. Seiffert stützt sich für diese Abweichung auf Corelli's Praxis, »die Händel einfach übernommen hat«. Dennoch können die Klavierpartien auch ohne Schwierigkeiten von einem Spieler gespielt werden. Die Bearbeitung wird sicher das ihre beitragen, daß diese ganz herrlichen Konzerte, die in mancher Beziehung über den Bach'schen stehen, d. h. eben etwas ganz anderes sind öfter gespielt werden. — Die Mozart'schen Tänze sind nette Gelegenheitskompositionen

und verdanken ihr öfteres Erscheinen im Konzertsaal in erster Linie der »Schlittenfahrt«. Stradal's Bearbeitung der Lisztschen Tondichtung ist vorzüglich, so geschickt gemacht, daß die Spielschwierigkeiten nicht einmal so groß sind. Die Schein'sche Suite (aus dem ersten Bande der Gesamtausgabe) ist eine Padouana für vier Krumhörner, ein handfestes, feierliches Stück, das seiner ganzen Anlage wie Besetzung nach am besten ins Freie paßt.

A. H.

Klavierpädagogische Werke.

Eschmann-Dumur, C. Nouvelle édition des Préludes et Exercices (dans tous les tons majeurs et mineurs) de M. Clementi. Leipzig, Ernst Eulenburg, 1,80 *M.*

Diese Neuausgabe hat vor allem den Vorzug, daß sie meines Wissens wirklich etwas neues bringt, indem sie den sogenannten symmetrischen Fingersatz der Tonleitern, welcher auf der Symmetrie der Tasten und Fingerlage beruht, praktisch anwendet. Anschlags- und Vortragsbezeichnungen müssen freilich stellenweise vermißt werden. Besonders bei den kanonischen Übungen könnte durch genauere derartige Angaben auf möglichste Selbständigkeit der Hände im Anschlag und Ausdruck hingewirkt werden. Auch die Fixierung der Stimmung einzelner Stücke wäre wünschenswert, da der Schüler nicht oft genug auf den Zusammenhang zwischen Technik und Vortrag aufmerksam gemacht werden kann.

Katholicky-Soffé, Marie. Die Tonleitern in Doppelgriffen. Brünn, Karl Winiker.

Schon gleich der Titel unbedacht! — Warum nicht Tonleitern und Arpeggien in Doppelgriffen, da doch solche auch in dem Hefte enthalten sind?! Warum wieder jede Tonleiter mit ihrem Fingersatze durch zwei Oktaven abdrucken und warum jeden Dreiklang in seinen drei, jeden Septimakkord in seinen vier Lagen ausschreiben, wenn doch in jeder Lage für die Oktavverdoppelung derselbe Fingersatz bleibt?! Übrigens fehlen die melodischen Moll-Tonleitern in Doppelterzen und Doppelsexten und für die Dur- und Molldreiklänge ist der Fingersatz nicht genau genug präzisiert. Und so noch einiges, kurz: die Idee der Zusammenstellung des ganzen Materials für Doppelgriffspiel ist lobenswert, könnte aber gedrängter, — methodischer und darum nutzbringender sein. J. Pembaur, jr.

Palestrina. Selection from the works of. Transcribed by Eleanor C. Gregory. H. Frowde, London, Edinburgh, Glasgow, and New York. 8vo.

The numbers issued so far are: — 1) "O Domine Jesu Christe", 4 pp., 4d. 2) "Litania Domini", 8 pp., 8d. 3) "Veni Sancte Spiritus", 4 pp., 4d. 4) "Missa Confitebor Tibi Domine", 58 pp., 2/6. 5) „Parce mihi Domine", 14 pp. 1/. 6) "O beata et gloriosa Trinitas", 16 pp., 1/. 7) "Christe Redemptor Omnium", 8 pp., 8d. 8) „Magnificat and Nunc Dimittis", 23 pp., 1/. — The especial feature of this new and interesting selection from Palestrina's church music is that the works contained in it are printed in modern clefs, and provided with marks of expression and English adaptations as well as the original Latin words. It is only since the publication of Messrs. Breitkopf and Härtel's complete edition that even musicians are becoming gradually acquainted with the great mass of Palestrina's music, and the impetus given to the study of his works by the recent Papal "Motu Proprio" should cause this excellent selection to be welcome both to Anglicans and to Roman Catholics, especially as Miss Gregory has chosen for her first numbers compositions which have not previously been issued in a popular form. The adaptation of the Latin text to English words must have been a matter of no small difficulty. In some of the motets it would have been better to have printed the music to be sung to the English words in smaller notes, instead of retaining the original as is done in the Litania Domini, where, for instance, the three consecutive minim and two breve A flats required by the syllables of the Latin "miserere nobis" should have been represented for the English "upon us" by a minim, a long and a breve. But the adaptations are generally very successfully done, and that of the hymn "Christe Redemptor" deserves high praise. The marking also shows a thorough appreciation of the effect to be produced by Palestrina's music when sung with proper expression and attention to light and shade. In one or two cases Miss Gregory has omitted to supply time-signatures, a point which could easily be corrected in future issues. The difficulty presented in adapting so much of Palestrina's music for use by modern choirs owing to extreme range of the voices for which he wrote has evidently caused the editor to select so many works for eight or six parts; but this should not discourage choirmasters from introducing these compositions into the church service, as excellent results can be obtained when these double-choir

motets are sung by a comparatively small body of voices. The inequality of Palestrina's music, a feature which is not surprising considering the immense amount that he produced, is not absent from this selection; but on the whole Miss Gregory's choice has fallen upon very fine examples, and it is especially fortunate that she has placed such splendid works as the mass "Confitebor Tibi" and the "Magnificat and Nunc Dimittis" within the reach of choirs to whom the complete Leipzig edition is necessarily a sealed book. W. Barclay Squire.

Zanella, Amilcare. Fantasia e Grande Fugato Sinfonica a 4 soggetti per Orchestra e Pianoforte. Op. 25. Turin, Capra.

Der Komponist nennt selbst das Orchester vor dem Klavier, und so ist seine Komposition auch mehr ein Orchesterstück mit obligatem Klavier, als ein Klavierstück mit Orchesterbegleitung. Die kontrapunktische Zeichnung ist auch an den polyphonsten Stellen klar, die Orchesterfarbe, wenn auch nicht originell, so doch abwechslungsreich und stimmungsvoll, die Aufgabe des Pianisten modern und doch nicht allzu schwierig. Die Phantasie hätte der Komponist besser Präludium genannt, da sie weder formell noch ihrem musikalischen oder seelischen Inhalte nach diesen Titel verdient. Die vier Themen der Fuge sind zwar nicht gerade neu, heben sich aber doch ganz charakteristisch voneinander ab. In A-moll, calmo e religioso, dem Leben abgewandt, beginnt die Fuge, dann kommen Verlockung und Enttäuschung, Trost und Sehnsucht und glaubensvolles, mutiges Ringen. Die ersten Töne des Klaviers in dem von Posaunen und Horn, dann von geteilten Celli vorgetragenen E-dursatze blinken wie Tauperlen in der Morgenröte. Und nun erhebt sich das giocoso zu neuem Leben: die Themen trennen sich, suchen und finden sich, umarmen sich, überstürzen sich in der Begeisterung und erheben sich endlich, nachdem sie sich in dem dunkleren F-dur gefestigt, in dem strahlenden A-dur zu lebensvoller, doppelter Größe.

J. Pembaur, jr.

Stücke für Violoncello und Klavier.

Halvorsen, Mosaique No. 4. Chant de »Veslemöy« (Jacques van Lier). ℳ 1,—.

Sinding, Legende op. 46. (Jacques van Lier). ℳ 2,50.

Nölck, Aug., Salon-Album op. 43. ℳ 3,50.

— Legende (im Volkston) op. 60. ℳ 1,75.

— Konzert-Mazurka op. 86. ℳ 2,50.

— Gnomenreigen op. 90. ℳ 2,—. Kopenhagen und Leipzig, Wilhelm Hansen.

Für Solisten ist von der vorgelegten Violoncellmusik namentlich das erste zu empfehlen, trotzdem es ursprünglich für Violine gesetzt ist. Die geschlossene Form ist dafür wichtig; schmerzlicher Ausdruck läßt sich hier leicht und auch ohne Sordine erreichen. Sinding's Legende gehört in die feinere Hausmusik, verlangt aber einen guten Partner. Die Transkription läßt sich nicht beurteilen, da die Angabe der Originalfassung fehlt. Nölck's Musik ist wohl nur für den Dilettanten bestimmt. Ein frischer Zug, eine süße, aber auch sentimentale Melodik — man frägt sich, ob derlei Sachen, in Massen produziert, nicht am Ende den Geschmack der Dilettanten verderben? Pizzicati, Führung der Cellostimme mit dem Klavierbaß, keine Durcharbeitung: kein Gewinn für unsere Literatur. Die äußere Ausstattung ist geschmackvoll.

F. B.

Fini, Henriques. Ensemblespiel für Violine und Klavier op. 22. Heft 1 und 2 à ℳ 2,50. Kopenhagen und Leipzig, Wilhelm Hansen.

Die Stücke sind alle sehr leicht und teils für den ersten Unterricht berechnet; einige Stücke auf den leeren Saiten fehlen deshalb auch nicht. Man kann die Sammlung (etwa 10 Stück) wegen ihrer gesunden Musik empfehlen.

Müller-Reuter, Th. Op. 25. Im Ballsaal. Tänze und Stücke im Salonstil für das Klavier zu vier Händen. Krefeld, F. Schuckart-O. Rettke.

»Im Salonstil« heißt es auf dem Titel. Es ist nie recht bestimmt worden, was das für ein Stil sei; denn »Salonstil« ist mit »Kammerstil« nicht zu verwechseln. Diese Tänze und Stücke: Polonaise, Menuett, Zwiegespräch, Walzer, Ländlicher Tanz auf dem Kostümfest und Polka nach rheinischer Art sind frische Erfindungen eleganter Schreibart (stilus familiaris, choraicus); manchmal streift die Harmonisation sogar an den stilus symphoniacus. Im Grunde hat jede dieser Kompositionen ihren eigenen Stil, wenn auch ein roter Faden durch alle läuft, und dieser ist es, von dem man sagen kann, »le stile c'est l'homme«. Dieser rote Faden ist Müller-Reuter's: gute Hausmusik.

C. H. R.

Sauer, Emil. Französische Serenade und Menuett (im alten Stil), zwei Klavierstücke.

Zwei nette, wohlklingende und harmlose Kleinigkeiten für den Salon oder als Zugabenummern, deren Selbständigkeit durch den ungemein starken Grieg'schen Einfluß nahezu gänzlich verwischt wird. W. N.

Grey, C. J., Morceaux originaux pour Orgue. Nr. 14. Marche Nuptiale. Mainz, B. Schott's Söhne.

Der imposante, wirkungsvolle Marsch scheint durchaus von dem bekannten Mendelssohn's aus dem Sommernachtstraum inspiriert zu sein. Selbständigen Wert kann man ihm deshalb nicht zuschreiben.

Schytte, L., Petites Suites faciles pour Piano, Violin et Violoncello. Nr. 1 Fantaisies. Nr. 2 Rêveries. Nr. 3 Souvenirs. Nr. 4. Sérénade. Op. 132. à *M* 3,—. Kopenhagen und Leipzig, Wilhelm Hansen.

Die Stücke sind sämtlich sehr anregend, flott geschrieben und gut musikalisch. Es fällt dem Komponisten immer etwas ein, und nur selten verfällt er ins gewöhnliche Musikmachen. Ein poetischer Zug wohnt den meisten inne; ganz reizend ist z. B. der Duettgesang in der Träumerei zwischen Cello und Geige. Der Inhalt ist sehr mannigfaltig; die Stücke haben neben dem Zweck einer guten Unterhaltungsmusik entschieden auch einen pädagogischen.

Zeitschriftenschau.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift V, Heft 1, S. 43.

Abate, Nino. La nota giusta (A proposito della »Butterfly«) — NM 9, Nr. 98.
Anonyma. L'autobiografia di un operaio tedesco — Minerva. Rom. 27/12. 03.
—— Die Camera acustica — Prometheus 737.
—— Danse et médecine — I. de Médecine 17/1.
—— Ettore Berlioz — Minerva. Rom. 20/12. 03.
—— Les Droits d'auteur en Allemagne — GM 24/1.
—— Manuel, Garcia. Daily Telegraph, March 15th.
—— Strauß leads the Philharmonic — MC 46, Nr. 13.
—— The Cant of cristicism — Mc 9, Nr. 6.
—— Pius X. und die Kirchenmusik — C 21, Nr. 3.
—— The musical copyright bill — Mc 9, Nr. 6.
—— The easter hymn — an early Wesleyan version — MT Nr. 734.
—— Das Volkslied der Briten. — NMZ 25, Nr. 13.
—— Edward Mac Dowell. A biographical sketch — MT 734.
—— Der Bachpreis oder Beethoven's Metronom. (Satire) — S 62, Nr. 26. (1. April-Nummer.)
—— Strauß' »sinfonia domestica« — MC 25, Nr. 12.
—— The Elgar festival — MT Nr. 734.
—— Referat über einen Vortrag von Mr. Edward J. Dent über »Alessandro Scarlatti« — MT Nr. 734.
—— L'Athénée de Lausanne — La musique Suisse 3, Nr. 52.
—— Ernst Boehe — La musique Suisse 3, Nr. 52.
—— De l'interprétation des œuvres de Chopin — La m. en Suisse 3, Nr. 53.
—— Manuel Garcia — NMP 13, Nr. 7/8.
—— Un prologue musical en l'honneur de Napoléon I. — MM 16, 6.
—— De herstelling van het beierwerk van de hoofd Kerk te Mechelen — Cae 61, 4.
—— San Gregorio Magno MuM 59, 4.
—— Ein Kirchenmusiker. An die Adresse des Herrn Dom-Kapellmeisters . . . in Wien. (Fordert die Bekanntmachung des Programmes der Kirchenmusik in Tagesblättern) — GR 3, 4.
—— La question des droits d'auteur — GM 50, 14.
—— Zur Tantièmenfrage — SH 44, 14/15. MWB 35, 16.
—— Stimmstocksteg neuer Form für Pianinos und Flügel — ZfI 24, 19.
—— Neuerung an Flügeln. Mechaniken nach dem System Herz-Erard — ZfI 24, 20.
—— Satzungen und Prüfungsordnung des musikpädagogischen Verbandes — KL 27, 8.
—— Drei Beethovenbriefe — NMZ 25, 14

—— Charpentier, G., compositeur de musique — Echo des orchestres 1.
—— L'expression passionnée dans la musique de M. Leroux (notes sur la Reine Fiammette) — RM 15/1.
—— Die Gregoriusfeier. Wirkungen des Motu proprio — GR 3, 4.
—— Der Kampf um die Tantièmen — NMZ 25, 12.
—— Manuel Garcia — MMR 34, 400.
—— La Pasqua nella poesia e nella musica — MuM 59, 4.
Altenburg, W. Saxophone und neue saxophonartige Instrumente — ZfI 24, 20.
Arcoleo, G. L'humorisme dans l'Art moderne (übersetzt von Alba Aprile) — R. d'Europe 1.
Arend, M. Gottfried Weber und die rückwärts schauende Musikwissenschaft — MWB 35, 14/16.
Arend-Raschid, M. Tonbildung oder Treffübung — BfHK 8, 7.
Bauer, M. Hugo Wolf's Briefe an Hugo Faisst — NZfM. 71, Nr. 14.
Beckmann, G. und **Sermuskie,** J. Noch einmal die Choralzwischenspiele — MSfG 9, 4.
Bertini, Paolo. Un omaggio a C. J. Gounod — NM 9, Nr. 98.
Berendt, Max (†). Ein Beitrag zur Dramaturgie des Lohengrin — Mk 3, 14.
Bessmertny, M. Professor Richard Barth — NMZ 25, 12.
Bouyer, R. Petites notes sans portée quelques mots de préface pour la resurrection de Mozart — M 24/1.
Boughton, R. The prostitution of music — Mc 9, Nr. 5/6.
Bour, J. Choralstudien — C 21, Nr. 3.
Brandes, Fr. Die Bohème Scenen von G. Puccini — S 62, Nr. 23/24.
Braungart, R. Konzertprogramme — NZfM 71, Nr. 16.
Brauser, E. Beitrag zur Motivlehre — MWB 35, 16.
Bräutigam, L. Paul Scheinpflug — MWB 35, 17.
Brunnetière, F. Hervieu, Mélodrame ou tragédie? A propros du dédale — R. des deux mondes 15/1.
Burgess, H. Th. The art of music making — MO 27, Nr. 319.
C., H. Antoinette Sterling — NMZ 25, 14.
C. La Fille de Roland — RM 4, 7.
Capellen, C. Die Einheitlichkeit usw. der Schlüsselzeichen ohne Änderungen am Noten- und Liniensystem — Mk 3, 13.
Casson, Th. Organ design — Mc 9, Nr. 6.
Closson, E. Le Geigenwerk au Musée du Conservatoire de Bruxelles — GM 50, 14/16.
Cope, E. On the canons of organ building — MO 27, Nr. 319.
Crotsched, Dotted. A visit to Boston — MT Nr. 734.
Danhauser. L'enseignement du chant — RM 15/1.
Dent, J. The Library of Fortunato Sautini — MMR 34, 400.
Dixon, G. The York Minster organ — MO 27, Nr. 319.
Erckmann, F. Die patriotischen Lieder Schottlands. Ein geschichtlicher Überblick — MK 3, 14.
Eisenmann, A. Zur Instrumentenkunde. (Die Entwicklungsgeschichte des Klaviers) — NMZ 25, Nr. 13.
Ertel, P. Zivil- contra Militärmusiker — DMZ 35, 17.
Eschini, G. Miserie del palcoscenico — NM 9, Nr. 98.
Ferrerio, A. Le origine del melodramma — NM 9, Nr. 98, 99.
Finn, John. Eminent flautists — MO 27, Nr. 319.
Frimmel, Th. v. Ein Bildnis Vieuxtemps von Einsle — NMP 13, Nr. 6.
Fraenkel, R. Chant populaire et musique menuet — Akâdémiai Ertesito 10.
Green, P. B. Jewish influences on church song — Mc 9, Nr. 6.
Grunsky, K. Bachs Kantaten. Eine Anregung — Mk 3, 14.
—— Philipp Wolfrum — BfHK 8, 7.
H. Julius Günther † — SMT 24, 7.
Haberl, F. X. Das dreißigste Semester der Kirchenmusikschule in Regensburg — MS 37, Nr. 2.
Hallays, A. Chausson: le roi Arthus — La Revue de Paris 1/2.
Hébert, M. L'école française de musique contemporaine. Notes prises à une conférence faite par M. Laloy — GM 50, 14.
Hellouin, F. Le premier journal musical français — CMu 7, 8.
Hildebrand, O. Die Anwendung des elektrischen Schwachstromes beim Bau von Kirchen- und Konzertorgeln — GR 3, 4.
Hoebel. »Annmarei«, Oper von Dellmar-Kulenkampff Urauff. in Kassel — NZfM 71, Nr. 13.
Januschke. Kritik über Schaik, W. C. L., Wellenlehre und Schall. Deutsch von H. Feukner — Ztschr. f. d. Realschulw. 29, 3.
Joß, V. »Schlaraffenland« von Fulda-Weinberger (Prag 27. März 1904) — AMZ 31, 15.
—— »Armida« von Vrchlicky-Dvořák. (Auff. in Prag 25. März 1904) — ibid. Nr. 16.
K. Weiteres zur Tantièmenfrage — NMZ 15, Nr. 13.
K., M. Der Kobold von S. Wagner in Cöln — GM 50, 16.

Karlyle, Ch. Das Londoner Elgarfest — S. 62, Nr. 29.
Kionka, O. Das 275jährige Jubiläum des Musikkollegiums in Winterthur — NMZ 25, 14.
Kling, H. Franz Liszt pendant son séjour à Génève 1835—36 — La m. en Suisse 3, Nr. 53.
Kloß, E. Der neue Band der Glasenappschen Wagner-Biographie — NZfM 71, Nr. 15.
Koch, M. Tonsatzlehre ff. — NMZ 25, 13.
Kohut, A. Ein Kantor und Komponist. Zum 100. Geburtstage Salomon Sulzer's — NMZ 25, Nr. 13.
Kolytschew, W. v. R. Wagner's »Ring« auf russischem Boden — BB 27, Nr. 1—3.
Kralik, R. von. Poesie und Musik der Minnesänger — Mk 3, 13.
Krause, E. Chrysander's Gesamtausgabe der Werke Händel's — MfM 36, Nr. 3/4.
Krauß, R. Die Stuttgarter Theaterbaufrage — Gegenwart 65, 11.
Krutschek, P. Papst Pius X. und die Kirchenmusik. (2. Artikel.) — MS 37, Nr. 4.
Krtsmáry, A. Ein Musikbuch in Österreich — NMP 13, Nr. 6. (Besprechung.)
L., N. Première représentation de la Tosca de Puccini — GM 50, 15.
Laloy, L. und **Romain Rolland.** Les maîtres d'autrefoix: Meyerbeer — RM 15/1.
Landi, P. Musical training in England and on the Continent — MO 27, Nr. 9.
Langenbeck, G. Akkord-Gleichungen — MWB 35, 14/15.
Landormy, P. La nouvelle théorie de l'harmonie de M. Hugo Riemann — RM 4, 7.
Lederer, V. Schlaraffenland. Kom. Oper von K. Weinberger — S. 62, Nr. 29.
—— Armida, von A. Dvořák — ibid. Nr. 27/28.
Leichtentritt, H. Das trunk'ne Lied (Zarathustra) von Oskar Fried — AMZ 31, 14.
Leßmann, O. Josef Rebicek † — AMZ 31, Nr. 14.
—— Lodovico Sacerdoti † — ibid. Nr. 16.
Lobl, E. Die Presse und das geistige Leben — Die Umschau 16/1.
Lunn, Ch. Modern theories and ancient faith — Mc 9, Nr. 6.
Lutschounigg, A. Die Rhythmisierung des gregorianischen Chorals — MS 37, Nr. 11.
Lyra, J. W. (†). Evangelium und Credo aus der deutschen Messe — Si 29, Nr. 4.
M., F. S. The Elgar festival — Mc 9, Nr. 6.
Marnold, Jean. Les sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann. (Forts.) — CMu 7, Nr. 4.
—— Bach et »l'Art pour l'Art« — ibid. Nr. 2.
Marsop, P. Eine musikalische Volksbibliothek in München — AMZ 31, 17.
Marteau, H. Berlioz critique musical — La musique en Suisse 3, Nr. 52.
Mathias. Einführung in die vom elsässischen Cäcilienverein herausgegebene Choralbegleitung — C 21, Nr. 3.
Mauclair, C. Les vertiges de la musique — CMu Nr. 2.
—— Eaux-fortes, d'après l'orchestre (A Claude Debussy) — ibid. 7, Nr. 7.
Mangeot, A. »La fille de Roland«, von Henri Rabaud. 1. Auff. Paris, Opéra-Comique 16. März 1904 — MM 15, 6.
—— Pour la mélodie française; vers et proses pour le Lied — ibid. Nr. 7.
Merkel, P. Aussprache u. Deklamation — SH 44, 17.
Merry, F. Mr. Henry J. Wood. (Living Masters etc.) Besprechung — Mc 9, Nr. 6.
Mey, Kurt. Die Begriffe subjektiv und objektiv in der Musikästhetik — NZfM 71, Nr. 17.
Millet, L. Antoni Noguera. Revista m. catalana — 1, 4.
—— La Celestina, del mestre Felipe Pedrell — ibid.
Moore, W. Suggested specification for Westminster cathedral — MO 27, Nr. 319.
Morgan, H. Facts and fancies of Piano scale — MO 27, Nr. 319.
Münnich, W. Der Blinde als Musiker — MW 35, 17.
Münzer, Georg. Zur Tantièmefrage — S 62, Nr. 23/24.
—— Marschneriana — NZfM 71, Nr. 13/14.
—— Übungen im Musikhören — KW 17, 14.
Nadal, B. Balls populars catalans usw. Revista m. catalana I 4.
Naldo, A. R. Corriere — NM 9, Nr. 99.
Newman, E. The Edgar festival in London — MC 25, Nr. 14.
Niecks. Programm and music — MT Nr. 734.
Niemann, W. Max Reger in seinen neuen Orgelwerken — S 62, Nr. 27/28.
Ochs, T. Zur Frage des Aufführungsrechtes an Werken deutscher Tonsetzer — AMZ 31, 16.
Pearson, A. Celebrated Glee composers. (III. Dr. Calleott) — MO 27, Nr. 319.
Pedrell, Felipe. Músichs vells de la terra Flecha — Revista musical catalana 1, 4.
Phillips, R. C. The music of ancient Greece (Forts.) — MO 27, Nr. 319.
Pierre, C. Notes sur les chansons de la période révolutionnaire — RM 4, 7.
Pissin, R. Zwei Dichter als Deuter der Musik. Thomas Mann und Karl Söhle — Mk 3, 14.

Platzhoff-Lejeune, E. Virtuosenelend — SMZ 44, Nr. 15.
Pougin, A. Le violon, les femmes et le Conservatoire — M 70, 14.
Pujol, F. La Missa del Papa Marcelli en la iglesia de Santa Maria del Pi. — Revista m. catalana 1, 4.
Raabe, P. Zur Frage des Aufführungsrechtes an Werken deutscher Tonsetzer — AMZ 31, 14.
Reger, Max. Zum 1. April — NZfM 71, Nr. 14.
Richard, A. Gralsberättelsen in Rich. Wagner's »Lohengrin« — SMT 24, 7.
Rigby, T. The reform of sacred music Month 2.
Riesenfeld, P. Das Stiefkind Musik — AMZ 31, 16.
Rutz, O. Psyche und Tonorgan — Allgemeine Zeitung 1904 — 50, 5.
S., O. Die Vorstände deutscher Opernbühnen. II. Die Dresdener Hofoper — NMZ 25, 12.
S., R. La question des droits d'auteur en Allemagne — GM 50, 16.
Sagittarius. Musikal. Zeitfragen. III. Musikpädagogisches — NMZ 25, 12.
Saint-George, H. Algernon Ashton. A few impressions of his life and works — Mc 9, Nr. 6.
Samazeuilh, Gust. Die Tochter Rolands. Oper von H. Rabaud — S. 62, Nr. 25.
—— Vincent d'Indy: 2. Sinfonie in B dur (op. 57). Erstaufführung in Paris am 28. Feb. 1904 — ibid. Nr. 27/28.
Schering, A. Peter Cornelius und die Partitur seines Barbier von Bagdad — NZfM 71, Nr. 17.
Schmidkunz, H. Hauptfragen der Musikpädagogik — BfHK 8, 7.
Schmitz, E. Drei musikalische Totentänze — AMZ 31, 15/16.
Segnitz, E. Franz Liszt's erstes Auftreten in Leipzig — AMZ 31, 14/15.
Seidl, A. Franz Mikorey als Symphoniker — NMZ 25, 14.
Senes, G. Nel solene centenario di San Gregorio Magno — NM 9, Nr. 98.
—— Filologia musicale (ana pagina del Libro del Perchè) — ibid. Nr. 98.
Serieyx, L. Caractéristiques de la musique sacrée d'après l'instruction pontificale — CMu 7, Nr. 7.
Seydler. Der Unterricht aus der Musikgeschichte etc. II. — NMP 13, Nr. 7/8.
Sibmacher Zijnen, F. Muziek aan de Universiteit — Cae 61, 4.
Siefert, R. Nochmals: »Etwas zur Aufklärung über Geheimnisse im Geigenbau« — ZfI 24, 19.
Sivry, A. de. La question feministe au Conservatoire — MM 15, Nr. 7.
—— L'orchestre des concerts Berlioz — ibid. Nr. 6.
Smith, B. La fatalité — La m. en Suisse 3, Nr. 53.
Spanuth, Aug. Die New-Yorker Opernsaison — S 62, Nr. 25.
Spitta, F. Das neue Gesangbuch für Braunschweig — MSfG 9, 4.
Steiner, J. Ein neues Orgelbausystem — ZfI 24, 20.
Steuer, M. Versuch eines Opern-Kanons — NZfM 71, Nr. 16.
Tobler, A. Der Volkstanz im Appenzellerlande. Schweiz. Archiv f. Volkskunde. 8, Nr. 1.
Tägliche Rundschau. Der Gralsraub vor Gericht (30). Randbemerkungen zum Prozeß Conried-Conrad (31). Schlußwort zum Parsifalstreit (34). — Die Bayreuther Stipendienstiftung (36). Ein Nationaldenkmal für Wagner in Eisenach (38).
Tebenue, C. Les Origines des danses sacrées — R. Illustrée 15/1.
Uhl, E. Helga, Tondrama von Woikowsky-Biedau. (Urauff. in Wiesbaden) — NZfM 71, Nr. 15.
Vansca, M. Johann Strauß — NMP 13, Nr. 7/8.
Viotta, H. Wagnervrees — Cae 61, 4.
Victori, J. Die Missa de Angelis — GR 3, 4.
Vivell. Der Introitus Resurrexi — GR 3, 4.
Martin **Vogt's** Selbstbiographie — SMZ 44, 12.
Weber, W. Die Thematik der Chöre in Bach's H-moll-Messe — NMZ 25, Nr. 13.
—— Beitrag zur Gesangsreform — KL 27, 8.
Wedgwood, J. J. Tonal design in modern organ building — MO 27, Nr. 319.
Wentorf, O. Wirkungen unseres Theaters — Gegenwart 65, 12.
Westerby, H. Musical treatment of the psalms — MO 27, Nr. 319.
Winterfeld, A. von. Ein Primadonnagastspiel vor 70 Jahren in Stuttgart — NMZ 25, Nr. 13.
Wolzogen, H. v. Was Herder uns sagte. Bayreuther Festgedanken aus drei Jahrhunderten. BB 26, Nr. 1—3. (Aus Herders Zeitschrift »Adrastea«).
—— B. Wagner an L. Schindelmaier. (Briefe). — ibid.
Zara, Gino. »Oblio« de maestro Brogi — NM 9, Nr. 98.

Buchhändler-Kataloge.

Belaïeff, M. P. Leipzig. Verzeichnis neuer Musikalien (fast nur russischer Komponisten).

Breitkopf & Härtel. Leipzig. »Die großen Meister«. Verzeichnis der Gesamtausgaben in Bänden, Heften und einzelnen Nummern. 346, IV S. 8 mit Bildnissen und teilweise biographischen Notizen. brosch. — Mitteilungen der Musikalienhandlung Nr. 76, Januar 1904, Seite 2953—3000. — Nr. 77, März 1904, Seite 3001—3048. — »Hausmusik«. Verzeichnis von Orchester- u. Gesangswerken in vereinfachten Besetzungen. — Carl Reinecke. Verzeichnis seiner im Druck erschienenen Originalwerke. — Jean Sibelius. Verzeichnis seiner bisher im Druck erschienenen Kompositionen.

Harold & Co. 201a, Shaftesbury Avenue, London W.C. Catalog, Nr. 16 (1904) of Music and musical literature (Ancient and Modern) Second hand.

List & Francke. Leipzig, Talstr. 2. Antiquariatskatalog Nr. 360. (Ergänzung des Katalogs No. 353.) Musikliteratur, Musikalien, Theater und Tanz, Autographen von Musikern und Bühnenkünstlern. Zum Teil aus dem Nachlasse des Professore Vincenzo Rosati.

Schmidt, C. F. Heilbronn a./N. Mitteilungen Nr. 10. Werke für kleinere Orchester-Vereinigungen sowie zur Pflege der Hausmusik in den verschiedensten Instrumental-Besetzungen.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Paris.

Les membres de la S. I. M. de Paris et des régions avoisinantes se sont réunis le 28 mars et ont décidé de se constituer en section parisienne de France. Ont été nommés: Président Mr. L. Dauriac; Sécretaire Mr. Prod'homme; Trésorier Mr. Ecorcheville.

Wien.

Am 14. Dezember 1903 sprach Herr Dr. Karl Weigl über »Em. Al. Förster und seine Beziehungen zu Beethoven«.

Der Vortragende gab eine Darstellung von Förster's Lebenslauf und seines persönlichen und künstlerischen Verhältnisses zu Beethoven und zeigte seine Entwicklung als Komponist mit Hilfe einiger Formanalysen aus Förster's Streichquartetten und Klavierwerken.

Am 6. Februar 1904 sprach Fräulein Dr. Elsa Bienenfeld über »Das Quodlibet des XVI. Jahrhunderts«.

An Stelle der mehrstimmig gesetzten Volkslieder trat um die Mitte des Jahrhunderts das Gesellschaftslied und mit diesem das *Quodlibet*. Diese nur höheren Zwecken dienende Vokalmusik scheint sowohl bei Franzosen, Italienern, Spaniern als auch vorzugsweise bei den Deutschen beliebt gewesen zu sein. Als letzter Ausläufer dieser Kunstgattung erscheint die letzte Variation über zwei Volksmelodien in Bach's *Goldberg-Variationen* und die Verbindung der drei Orchester mit je einem verschiedenen Thema im Maskenball von Mozart's *Don Juan*. Das Quodlibet des 16. Jahrhunderts zeigt drei Typen. Es wurden entweder mehrere vollständig verschiedene Melodien zu einander gesungen, oder es wurde in allen Stimmen derselbe Text, aber zusammengesetzt aus kurzen Bruchstücken einer ganzen Reihe von Melodien gesungen, oder es setzte sich schließlich jede Stimme selbständig aus lauter abgerissenen Brocken zusammen. Ein vom Regenschori, Herrn Dr. Cerin, geleiteteter Chor führte Beispiele dieser drei Typen aus der Quodlibetsammlung des Wiener »*Schulmeisters Wolfgang Schmeltzl*«, die 1544 erschienen, vor.

Am 12. März 1904 sprach Herr Hof- und Domorganist Anton Seydler aus Graz über »Harmonische Elemente in der einstimmigen Musik«.

Der Vortragende entwickelte in seiner Darstellung folgenden Gedankengang:

Gerade so wie wir heutzutage jeder Melodie, auch der unbegleiteten, eine bestimmte Harmonie zugrunde legen, so sind alle jene Gesänge, welche, wie die leider nur spärlich vorhandenen Überreste der alten Griechen oder die in überreicher Hülle vorliegenden herrlichen Melodien des gregorianischen Chorales, einer Harmonie in unserm Sinne entbehren, in ihrem Aufbaue doch nach einer inneren Logik entstanden, deren treibendes Moment die Klangverwandtschaft, also ein harmonisches Moment ist. Ohne dieses gibt es keine sinngemäße Musik. So sehr auch unser Ohr sich im Laufe der Zeiten entwickelt hat, so lag doch von allem Anfange an unserm musikalischen Empfinden das Auffassen zweier Tonschnitte als ein Naturgesetz zugrunde, erstens das Hinstreben nach gewissen Zieltönen, Tetrachorde der Griechen, deren Endtöne als fest und unverrückbar galten, Kadenzschnitt in unserm Sinne, z. B. I. Stufe zur IV., V. zur I. und zweitens das Weitergreifen von der Naturharmonie eines Tones aus auf dessen Klangbestandteile, Terz- und Quinttöne; man kann erstere als melodische, letztere als harmonische Schnitte auffassen. Nun zeigte der Vortragende das Vorhandensein derartiger Schnitte an einer afrikanischen Melodie, am *Seikilos-Liede* und der *Pindar-Ode* der Griechen und an einigen Choralmelodien. Schließlich besprach er noch die Tonleitern der Griechen und die Kirchentöne des Mittelalters, welche sich in ihren typischen Tonschnitten deutlich entweder im Dur- oder Mollsinne deuten lassen. Auch auf die bekannte Auffassung von der dualen Entwicklung unseres Dur- und Mollsystems weist bereits die altgriechische Tonnaturlehre hin, indem die dorische Tonleiter, die Umkehrung unserer Durtonleiter entweder mit der Hypate als Schlußton unsrer heutigen Molltonleiter mit erniedrigter zweiter Stufe oder mit der Mese als Schlußton einer Molltonleiter mit dem Schlusse auf der Dominante entspricht.

Oswald Koller.

Neue Mitglieder.

Flatau, Dr. Nürnberg, Zeltnerstraße 7.
Laurencie, L. de la, Paris, 10 Rue Edmond Valentin.
Legrand, Charles, Paris, 46 avenue Kleber,
Leichtentritt, Dr. Hugo, Berlin W., Winterfeldtstraße 25a.
Marnold, Jean, Paris, 28 rue Pigalle.
Pirro, André, Paris, 31 rue Vanneau.
Quittard, Henri, Paris, 20 rue Gabrielle.
University Library, Princeton (New Yersey) U. S. A.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Ulrich, Bernhard, cand. philos., früher Leipzig, jetzt Berlin W. 8, Kronenstr. 71 IV r.

Dem heutigen Heft liegt ein Verzeichnis des Musikverlags M. P. Belaïeff in Leipzig bei.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden Sammelbandes.

Frederick Niecks (Edinburgh). General Culture and Musicians.
O. Abraham und Erich M. v. Hornbostel. Phonographierte indische Melodien.
Adolph Sandberger (München). Roland Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur.
Ludwig Schiedermair (München). Die Anfänge der Münchener Oper.
Carl Mennicke (Leipzig). Zur Biographie Joh. Adolph Hasse's. (Nachtrag.)
O. Fischer (Prag). Zum musikalischen Standpunkte des nordischen Dichterkreises. (Nachtrag.)
Max Seiffert (Berlin). Joh. Pachelbel's »Musikalische Sterbensgedanken«.

Ausgegeben Ende April 1904.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Salomonstraße 11.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft.
Beihefte.

Zu unseren beiden offiziellen Publikationsorganen ist seit Jahresfrist ein drittes, sozusagen nicht-offizielles getreten, zu dessen Bezug die Mitglieder nicht verpflichtet sind und welches in zwanglosen Heften erscheint. Diese

Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft

haben den Zweck, die »Sammelbände« zu entlasten. Wie in der »Zeitschrift« nur Aufsätze von höchstens einem Druckbogen Länge aufgenommen werden können, so hat sich für die »Sammelbände« das Prinzip als zweckmäßig herausgestellt, nur Abhandlungen von höchstens fünf Druckbogen Umfang aufzunehmen. Um aber den diesen Umfang übersteigenden Arbeiten von Wert ebenfalls Platz zu schaffen, sollen die »Beihefte« dienen. Das schon vor Auftreten der Internationalen Musikgesellschaft unter dem Titel **»Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen von deutschen Hochschulen«** begründete Unternehmen ist in den »Beiheften« aufgegangen. Den Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft steht es frei, ob sie die Beihefte, die selbständige neue Forschungen enthalten, beziehen wollen. Diese Beihefte, die durch sämtliche angesehene Buchhandlungen des In- und Auslandes oder unmittelbar von der Verlagshandlung Breitkopf & Härtel bezogen werden können, werden je nach Umfang zu mäßigen Preisen portofrei an die subskribierenden Mitglieder geliefert. Die bisher erschienenen Hefte der ersten Reihe der Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten werden unter denselben Bedingungen den Mitgliedern abgegeben.

Die Centralgeschäftsstelle der Internationalen Musikgesellschaft.

Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft.

I. Edgar Istel, Jean Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion. Preis ℳ 1.50.
II. Johannes Wolf, Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia. Preis ℳ 4.—.
III. Oswald Körte, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur. Preis ℳ 5.—.
IV. Theodor Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals. Preis ℳ 6.—.
V. Karl Nef, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhange: Notenbeispiele in Auswahl. Preis ℳ 3.—.
VI. Walter Niemann, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts. Preis ℳ 6.—.
VII. Max Kuhn, Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (1535/1650). Preis ℳ 4.—.
VIII. Hermann Schröder, Die symmetrische Umkehrung in der Musik. Ein Beitrag zur Harmonie- und Kompositionslehre mit Hinweis auf die hier technisch notwendige Wiedereinführung antiker Tonarten im Style moderner Harmonik Preis ℳ 5.—.
IX. Arno Werner, Geschichte der Kantorei-Gesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen. Preis 3.—.
X. Eugen Hirschberg, Die Encyklopädisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert. Preis ℳ 3.—.

Früher sind als Hefte der
»Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten von deutschen Hochschulen« erschienen:

I. Eduard Bernoulli, Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen. Preis ℳ 9.—.
II. Hermann Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Preis ℳ 4.—.
III. Heinrich Rietsch, Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Preis ℳ 4.—.
IV. Richard Hohenemser, Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten? Preis ℳ 4.—.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 9. **Fünfter Jahrgang.** **1904.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2 gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Amtlicher Teil.

Erster Kongreß

der

Internationalen Musikgesellschaft.

Hierdurch werden die Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft für **Freitag, den 30. September** und **Sonnabend, den 1. Oktober 1904** zu einem internationalen Kongreß in der Gutenberghalle zu Leipzig (Deutsches Buchgewerbehaus, Dolzstraße Nr. 1) eingeladen.

Tagesordnung:

1. Bericht über die erfolgten Arbeiten zur Reorganisation der Internationalen Musikgesellschaft.
2. Bestätigung der vom Präsidium im Februar 1904 angenommenen neuen Satzungen, eventuell Gründung einer neuen Gesellschaft auf Grund dieser Satzungen.
3. Vorträge und Debatten.

Donnerstag, den 29. September nachmittags 3 Uhr wird eine Sitzung des Vorstandes stattfinden.

Etwaige Anträge sind rechtzeitig beim unterzeichneten Vorsitzenden anzumelden.

Bis zum 28. September haben die Mitglieder des Präsidiums, so wie die Delegierten derjenigen Ortsgruppen, die mindestens 7 vollberechtigte Mitglieder zählen, sich bei den Schatzmeistern der Gesellschaft zur Teilnahme anzumelden. Das gleiche gilt für die Delegierten von je 7 außerhalb von Ortsgruppen stehenden Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft (§ 8 der Satzungen).

Über die Vorträge wird den Mitgliedern seinerzeit nähere Mitteilung zugehen. Anmeldungen zu Vorträgen sind an den mitunterzeichneten Schriftführer zu richten. Wünsche wegen Wohnung und wegen Auskünften, betr. die äußere Gestaltung des Musikkongresses, mögen den mitunterzeichneten Schatzmeistern mitgeteilt werden.

Der unterzeichnete Vorstand hofft, daß dieser nach fünfjährigem Bestand der Internationalen Musikgesellschaft erstmalig stattfindende internationale Kongreß die Zweckmäßigkeit der neuen Organisation bewähren und die Arbeiten der Gesellschaft in ruhige, naturgemäße Bahnen leiten werde.

Die neue Bachgesellschaft wird den Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft die Teilnahme an ihrem vom 1. bis zum 3. Oktober stattfindenden Bachfeste in Leipzig vermitteln. Das Bachfest wird in drei Konzerten Werke Joh. Seb. Bach's und seiner Zeitgenossen bieten und zwar ein Kammermusikkonzert, ein Orchesterkonzert und ein Kirchenkonzert. Es wird eingeleitet werden durch die von alters her übliche Sonnabends-Motette in der Thomaskirche zu Leipzig und einen am Sonntag abend stattfindenden Gottesdienst, bei welchem die Liturgie genau wie zu Bach's Zeiten ausgeführt wird. Vorträge über Bach'sche Musik mit Diskussionen werden das Fest abschließen.

Vorläufige Anmeldungen zur Teilnahme an dem internationalen Musikkongresse sind an die mitunterzeichneten Schatzmeister zu richten.

Berlin und Leipzig, Mai 1904.

Für das Präsidium der Internationalen Musikgesesellschaft:

Prof. Dr. Hermann Kretzschmar in Berlin, Vorsitzender.
Dr. Max Seiffert in Berlin, Schriftführer.
Breitkopf & Härtel in Leipzig, Schatzmeister.

Anton Dvořák.

† 1. Mai 1904.

Anton Dvořák, der größte Sinfoniker der Tschechen, ein großer Komponist überhaupt, ist nicht mehr. Mitten aus einem arbeitsreichen Leben, mitten aus Plänen und Entwürfen hat ihn plötzlich der Tod gerissen. An seiner Bahre trauert nicht nur das tschechische Volk, dem Dvořák infolge einer besonderen Verkettung von Umständen der erfolgreichste Pionier tschechischer Musik war; an seiner Bahre trauern die Musikvölker überhaupt, die in Dvořák unstreitig eines der größten absolut musikalischen Genies verlieren, die es je gegeben hat.

Reich an merkwürdigen Wandlungen aller Art ist Dvořák's Lebensgang. Am 8. September 1841 erblickte er in einem Dorfe bei Mühlhausen in Böhmen als der Sohn eines ehrsamen Fleischhauers das Licht der Welt. Auch der kleine Anton sollte einmal das väterliche Gewerbe betreiben, und nur darauf war die Bildung gerichtet, welche die Eltern dem Sohn angedeihen ließen. Die ganz außergewöhnliche musikalische Begabung zeigte sich aber bald. Volksschullehrer unterrichteten ihn im Violin- und Klavierspiel, auch die Anfänge des Orgelspiels und der Lehre vom Generalbaß hat er ihnen zu danken. Erst 1857, also erst als Jüngling von 16 Jahren, nachdem alle Schwierigkeiten seiner Umsattlung überwunden waren, kam er nach Prag in die Orgelschule, um hier eine gründliche musikalische Ausbildung zu empfangen. Aber die Sorge ums tägliche Brot brachte es mit sich, daß der junge Musiker für seine geistige Ausbildung keine Zeit finden konnte. Stunden geben, im Theaterorchester die Bratsche, in der Kirche die Orgel spielen, alles das mußte er tun, um sein Leben zu fristen; und doch ging es ihm recht knapp, denn wie schlecht solche Posten besoldet werden, weiß jeder. Diese Vernachlässigung der literarischen Ausbildung ist das tragische Moment in Dvořák's späterer Künstlerlaufbahn. Überall dort, wo die Musik mit den Schwesterkünsten in Verbindung tritt, versagte Dvořák's ästhetisches Empfinden. Das sehen wir auf dem Gebiet der sinfonischen Dichtungen Dvořák's ebensogut wie auf dem Gebiete der Oper, will sagen des Musikdramas. Und die Unzulänglichkeit der geistigen Ausbildung verschuldet auch die geringe Widerstandskraft gegen künstlerische Strömungen, macht aus dem Anhänger Smetana's einen Konservativen der Wiener Richtung, aus dem Konservativen einen Programmmusiker und aus dem Komponisten, etwa des Dimitrij, einen Musikdramatiker.

Die ersten Erfolge erzielte Dvořák in Prag mit seinem »Hymnus«, der 1873 unter der Leitung Karl Bendel's aufgeführt wurde. Mit einem Schlage war Dvořák eine Prager Lokalgröße, und die Aufführung seiner *Es-dur* Sinfonie, die Drucklegung des *a-moll* Quartetts waren die nächste, unmittelbare Folge. Als der getreue Anhänger Friedrich Smetana's komponierte Dvořák im nationalen Sinne; verschiedene Chöre, die »*Mährischen Zwiegesänge*«, die »*Slavischen Tänze*« gehören hierher. In dieser Zeit entstehen aber auch das berühmte *Stabat mater* und die ersten Opernversuche. Die über einen deutschen Text komponierte Oper »*Alfred*« ist nirgends aufgeführt worden. Mehr Erfolg hatte die — später umgearbeitete — Oper »*König und Köhler*« und die Oper »*Wanda.*« Aber erst die komischen Bauernopern »*Harte Köpfe*« und »*Der Bauer ein Schelm*« schlugen durch und haben sich bis zum heutigen Tag im Spielplan des tschechischen Theaters erhalten.

Um sich der hemmenden Fesseln seiner niederdrückenden Tagesbeschäftigung zu entledigen, hatte er den glücklichen Einfall, sich beim Ministerium für Kultus und Unterricht um die Verleihung eines Künstlerstipendiums zu bewerben, das aber bisher in der Regel nur an Maler und Bildhauer verliehen worden war. Entschlossen reichte er einige Kompositionen ein, die Herbeck günstig begutachtete, so daß Dvořák das begehrte Stipendium erhielt. Wohl konnte er sich jetzt ausschließlich der Komposition widmen, aber erst als 1877 Johannes Brahms sich seiner annahm, ihm seinen eigenen Verleger — Simrock in Berlin — verschaffte, der sofort die Slavischen Tänze und die Mährischen Zwiegesänge in Verlag nahm, begann Dvořák in die große Öffentlichkeit zu dringen. Ehlert in Berlin war der erste, der auf Dvořák's Kompositionen des Simrock'schen Verlags mit den Worten hinwies:

»Hier ist endlich einmal wieder ein ganzes, und zwar ein ganz natürliches Talent. Ich halte die ‚Slavischen Tänze' für ein Werk, das die Runde durch die Welt machen wird. Eine himmlische Natürlichkeit flutet durch diese Musik, daher sie ganz populär ist. Keine Spur von Gemachtem oder Ergrübeltem in ihr. Wir haben es hier mit vollendet künstlerischen Arbeiten zu tun, nicht mit einem Pasticcio, das aus nationalen Anklängen zufällig zusammengetragen ist. Wie immer bei größer angelegten Talenten, hat der Humor in Dvořák's Musik seinen Löwenanteil. Er schreibt so lustige, originelle Bässe, daß einem ordentlichen Musiker das Herz im Leibe lacht. Die Duette zu sehr hübschen mährischen Volksliedern sind ebenfalls von erquicklicher Frische.«

Taubert führte in einer der Sinfonie-Soireen der Königlichen Kapelle die dritte Rhapsodie auf, Joachim das Streichsextett. So waren es also deutsche Meister, die die Propaganda für den böhmischen Meister eröffneten und ihm den dornenvollen Pfad in die Welt gebahnt haben. Mit untrüglichem Scharfblick erkannte Brahms die eminente Begabung Dvořák's für die »absolute« Musik, besonders die Sinfonie und die Kammermusik, und ermunterte ihn auf dem mit soviel Aussicht auf Erfolg betretenen Wege fortzuschreiten. So kam Dvořák, der bisherige Smetanist, als wertvoller Bundesgenosse ins Lager der Wiener Konservativen, von denen Brahms und Hanslick, dieser als der Fechter mit der Feder, nun auf Dvořák's Schaffen den größten Einfluß ausübten. Tatsächlich stammen aus dieser zweiten Periode seiner künstlerischen Entwicklung seine bedeutendsten und unvergänglichsten Schöpfungen. Die altbekannten, historischen Formen füllte Dvořák mit nationalem Inhalt, mit nationalem Geist aus. Daß er sich der alten Formen bediente und nicht neue suchte, war für ihn ein nicht zu unterschätzender Vorteil, denn diese kannte das musikalische Publikum bereits und brauchte darum die Aufmerksamkeit nur auf den reizvollen, neuen und eigenartigen Inhalt zu lenken. Das war das Geheimnis des Dvořák'schen Erfolges. Dazu kam aber noch, daß seine musikalischen Gedanken durchaus orchestral waren und sich in einem nach eigener Façon zugeschnittenem Gewande präsentierten. Waren sie auch nicht danach angetan, psychologischen Problemen bis auf den Grund nachzugehen, so fesselten sie doch immer durch Individualität, durch Volkstümlichkeit und Naivität, durch oft sogar brutales Temperament. Dvořák drückt sich immer eigenartig aus, manchmal etwas gesucht und bizarr, manchmal, wenn er vollständig im Banne der konservativen Richtung steht, matter und ist dann in der Wahl der Mittel zurückhaltender als gerade notwendig ist. Aber wo sein rassiges Blut ihm wild durch die Adern rollt, wo sein ungezügeltes Temperament mit ihm durchzugehen droht, da findet er auf seiner Palette Farben, die zwar nicht immer mit besonderem Geschmack aufgetragen sind, in ihrer Gesamtwirkung aber leuchten, ja blenden. Der größten Wertschätzung erfreut sich meiner Ansicht die dritte Sinfonie (*d-moll*), ein Werk voll reizender melodischer Einfälle und rhythmischer Pikanterien. Eine einzige Abweichung von der überkommenen Form erlaubt sich Dvořák in ihr: er vermeidet die Wiederholung des ersten Teils im Sonatensatz. Wie die Sinfonien halten sich auch die Ouvertüren Dvořák's formell an das, was wir die Schablone nennen.

Die größten und nachhaltigsten Erfolge, die Dvořák bis zum Ende der achtziger Jahre errang, spielen sich aber nicht auf dem Kontinent, sondern in England ab. Dort dirigierte er 1884 in London sein Stabat mater unter geradezu seltener Begeisterung und Anteilnahme der englischen musikalischen Kreise. Auch fand er dort in Novello einen neuen Verleger. Für England komponierte er einige seiner geistlichen Werke wie die »*Heilige Ludmilla*«.

Neben England fand Amerika an Dvořák's Tonwerken das lebhafteste Gefallen, und New-York beruft den Meister 1892 zum Direktor des Konservatoriums. Schon das Jahr zuvor hatte ihn aus Anlaß seines fünfzigsten Geburtstags die Universität Cambridge durch die Verleihung des Titels eines Doktors der Musik geehrt und die Prager tschechische Universität zum Ehrendoktor der Philosophie ernannt.

Mit der Übersiedlung in die neue Welt geht auch eine gründliche Veränderung in der ganzen künstlerischen Haltung Dvořák's vor sich: die dritte Periode beginnt. Der Ozean trennt ihn nicht bloß räumlich von seiner Heimat, er entzieht ihn auch dem Einfluß seiner ihn stark beeinflussenden konservativen Gönner. Dvořák wendet sich einer neuen Richtung zu: Berlioz, Liszt, Wagner, die er bisher ignorierte, werden jetzt seine Vorbilder. Schon seine drei Ouvertüren »*In der Natur*«, »*Karneval*« und »*Othello*« greifen in das Gebiet der programmatischen Musik über, aber erst mit den sinfonischen Dichtungen »*Das goldene Spinnrad*«, »*Die Mittagshexe*«, »*Der Wassermann*« hat sich der Übergang vollzogen. Bei allen Schönheiten der Musik, bei aller Fülle der rein musikalischen Einfälle, bei aller echt Dvořák'schen Ausdrucksweise bemerken wir aber, daß Dvořák als sinfonischer Dichter nicht über dem Stoffe, sondern unfrei in dessen Banne steht. Das war das Unvollkommene, nicht Ausgeglichene in seiner künstlerischen Persönlichkeit, das war der Fluch der Einseitigkeit, dem er infolge seiner mangelhaften Jugenderziehung erlag. Statt daß er seinen Stoff als etwas Einheitliches aufgefaßt hätte, als das, was die Grundstimmung erregt, die bis zur Lösung der Spannung ausgebaut werden müßte, folgte er sklavisch den einzelnen Verszeilen und komponierte statt eines Gedichtes Strophen. Darum sind seine sinfonischen Dichtungen musikalische Kaleidoskope, die dem staunenden Auge in raschem Fluge Wunder der Fantasie zeigen, die aber kein durchaus einheitliches Kunstwerk darstellen. Gegenüber den Sinfonien bedeuten sie einen Fortschritt nur in der Technik; Dvořák hat in ihnen Klangwirkungen ersonnen, die wirklich frappieren.

Und wie Dvořák's Kräfte in den sinfonischen Dichtungen sich nicht recht frei entfalten konnten, ebensowenig konnten sie dort ausreichen, wo die Grundbedingungen zum Teil noch bedeutend schwerer erfüllt werden konnten, auf musikdramatischem Feld, das Dvořák zur selben Zeit zu bebauen begann, als er sich von der absoluten Musik abkehrte und sinfonischer Dichter wurde. Dvořák fehlt der dramatische Blick, der Blick für die Szene. »*Der Teufel und die Käthe*«, »*Russalka*« und sein letztes Bühnenwerk »*Armida*« sind Zeugen hierfür. Die Nichtübereinstimmung zwischen dem Ausdruck der Musik und der Stimmung auf der Bühne zogen diesen Werken den festen Boden unter den Füßen fort, und das zu einer Zeit, als die von Wagner für das Musikdrama aufgestellten Prinzipien auch den tschechischen Komponisten in Fleisch und Blut übergegangen waren. Aber mögen auch die Opern Dvořák's auf das tschechische Theater beschränkt bleiben, wo sie vielleicht jetzt unter dem unmittelbaren Eindrucke des erlittenen Verlustes eine Zeitlang häufiger auf dem Spielplan erscheinen werden als bisher. — Gemeingut der musikalischen Welt sind seine Sinfonien und Kammermusikwerke, und das werden sie gewiß auch dann noch sein, wenn seine Opern schon der Archivstaub decken wird.

Prag. **Ernst Rychnovsky.**

Über die kirchenmusikalischen Verhältnisse in Wien.

Literatur (mit spezieller Rücksicht auf die Wiener Verhältnisse):
Mantuani, Prof. Josef Böhm. [Twardowski] Unsere Kirchenmusik von heute. [Hausleitner] Die Kunstmusik in der Domkirche St. Stephan. Schneerich, Die Frage der Reform der kathol. Kirchenmusik.

Papst Pius X. hat im Januar dieses Jahres ein *Motu proprio* erlassen, durch welches die Kirchenmusik im Sinne der ursprünglichen liturgischen Gesetze restauriert werden soll. Dieses Motu proprio will in erster Stelle den gregorianischen Choral in den kirchenmusikalischen Gottesdienst wieder einführen und ihm jene Bedeutung und Wichtigkeit wieder verleihen, die er im Laufe der letzten Jahrhunderte fast völlig verloren hat. Das bezieht sich hauptsächlich auf die in der letzten Zeit von vielen Kirchen vernachlässigte, und von den Cäcilianern mit allem Nachdruck verlangte Restitution der Wechselgesänge.

Bekanntlich zerfallen die kirchlichen Gesänge in feststehende Gesänge und in Wechselgesänge. Die feststehenden Gesänge sind die vier Glieder der Messe: *Kyrie*, *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus*, die mit dem nur für bestimmte Sonn- und Feiertage vorgeschriebenen *Gloria* und *Credo* zusammen das Ordinarium bilden. Ihr Text bleibt immer derselbe. In ihrer musikalischen Ausgestaltung sind sie nicht an den gregorianischen Cantus firmus gebunden; die frei erfundene Melodie ist erlaubt, aber nicht geboten. Anders steht es mit den Wechselgesängen. Jeder Tag im Jahre feiert das Fest eines bestimmten Heiligen, für den als Gedenkfeier bestimmte, dem Tag eigentümliche, daher stets wechselnde Gesänge vorgeschrieben sind. Dies sind *Introitus*, *Graduale*, *Offertorium*, *Communio*. Sie bilden zusammen mit dem Ordinarium das Offizium. Texte und Melodien dieser Wechselgesänge sind im Graduale durch bestimmte gregorianische Melodien vorgeschrieben. Sie dürfen nur nach diesen und sollen *choraliter* gesungen werden, das heißt einstimmig vom Chor, nicht taktisch gegliedert und ohne Instrumentalbegleitung. Die Reihenfolge und Ordnung des Offizium wurde 1597 vom Kardinal von Medici in der sogenannten *Mediceer Ausgabe* geregelt.

Zwei Strömungen kämpfen nun miteinander. Die einen, voran der 1867 von Witt in Regensburg gegründete Cäcilienverein, halten an dieser gegebenen Ordnung und der Feier jedes einzelnen Tages durch die entsprechenden Wechselgesänge fest, und zwar dadurch, daß die im Graduale bestimmten Gesänge tatsächlich choraliter gesungen werden. Die vorgeschriebenen Melodien sind gregorianisch, daher in den Kirchentonarten. Die letzte Konsequenz davon ist, daß die frei komponierten Messenteile in gleichem Stile gehalten sein müssen, um die Einheitlichkeit aufrecht zu halten. Daher werden von ihnen diatonische Messen möglichst ohne Instrumentalmusik bevorzugt. In den Vordergrund treten die Messen der Klassiker des Vokalsatzes im 16. Jahrhundert, Palestrina, Orl. Lassus, Gabrieli, Gallus, an zweiter Stelle die modernen Messen der Cäcilianer Witt, Rheinberger, Filke, Rinck, Halber u. a. m.

Das ist der Standpunkt der strengen und bewußten Liturgiker; dahin strebt die neuerliche Reform der Kirchenmusik. Indessen vertritt der Papst im Motu proprio die Ansicht, »daß die Kirche den Fortschritt der Künste

immer anerkannt und gefördert hat«, freilich nur in den Grenzen der liturgischen Gesetze. Unter diesem Gesichtspunkt ist auch die moderne Musik zulässig, und es ist daher gestattet, daß auch das nationale Element in der Kirchenmusik seinen Ausdruck findet; damit ist auch die Verwendung von Instrumenten — in beschränktem Maße — erlaubt. Bedingung ist aber, daß diese Musik nichts Weltliches enthalte und sich die musikalische Komposition der liturgischen Form des Textes unterordne.

In der weitaus größten Mehrzahl der Kirchen sind aber die Wechselgesänge aus dem Chor heute vollständig verschwunden. Der Priester singt sie halblaut am Altar und scheint dadurch den Chor vom Absingen des Chorals zu entheben. Das ist eine Sitte, deren große Ausbreitung im Zusammenhang steht mit einer durch die historische Entwicklung bedingten Beeinflussung der Kirchenmusik. Als mit dem Zeitalter der Renaissance die Oper entstanden war, drangen die Elemente des neuen Stils in die Kirche, und zwar auch äußerlich. Denn dieselben italienischen Sänger, die an deutschen und österreichischen Fürstenhöfen am Haus- und Hoftheater angestellt waren, wurden zur Mitwirkung für den Kirchendienst verpflichtet. Dadurch kam der konzertante Stil in die Kirche und es wurde auf jene Teile des Offizium, die unabhängig vom gregorianischen Choral frei komponiert werden durften, das Hauptgewicht gelegt. Die Wechselgesänge wurden von den Sängern ganz übersehen, man war sich ihrer Bedeutung nicht mehr bewußt, und sie blieben nur als Überrest einer alten liturgischen Vorschrift im Gebet des Priesters übrig.

Dadurch wurde aber andererseits die moderne Tonalität in ihrer freiesten Harmonisierung möglich. Es war dies die Zeit, wo auch die österreichischen Klassiker einsetzten, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert. In der Messe treten in jeder Beziehung freiere Formen auf, und zwar wird soweit gegangen, daß selbst der Text verändert, erweitert, wiederholt, verkürzt wird. Die Cäcilianer werfen den Messen der Klassiker, und namentlich denen Mozart's — abgesehen von dieser Vernachlässigung der liturgischen Vorschrift — vor, daß bei ihnen das weltliche Element, schon in der Themenbildung, in der Harmonisierung, im formalen Aufbau und namentlich in der Instrumentation zu stark hervortrete. Das mag vom Standpunkte der Liturgik wohl richtig sein; aber der Musiker kann dem nur entgegensetzen, daß, schon abgesehen von der musikalischen Schönheit und Gedankentiefe der Messen unserer Klassiker, jede Zeit ihre besonderen Ausdrucksformen und Mittel hat, die nicht allein den schaffenden Künstler bestimmen, sondern auch die Perzeptionsfähigkeit des Hörers beeinflussen. Derselbe Empfindungsinhalt wird in verschiedenen Zeiten in einer anderen Form erscheinen können und müssen.

Als Epigonen unserer Klassiker trat nun eine große Zahl von österreichischen Kirchenkomponisten auf, die zwar die von den Klassikern geschaffene freiere Form beibehielten, ihr aber in vielen Fällen nicht deren Innerlichkeit und Bedeutung zu geben vermochten. Dazu zählen Preindl, Gänsbacher, Führer, Assmayer, Schiedermayer, Kemptner, Rotter, und als bedeutendster unter ihnen Eybler. Weil sie sich von den liturgischen Vorschriften oft stark emanzipiert haben, werden ihre Messen von den Cäcilianern scharf angegriffen.

In den Kirchen Wiens sind diese beiden antagonistischen Richtungen in allen möglichen Übergangsformen vertreten. Da die Chorregenten einer Kontrolle nicht unterstehen, ist ein einheitliches System nicht durchzuführen.

Allerdings hat im Jahre 1894 die Wiener Diözese die Instruktion erteilt, daß Inspektoren eingesetzt werden sollen, um die genaue Befolgung der liturgischen Gebote zu überwachen. Diese Maßregel wurde indessen nie wirklich ausgeführt. In den kirchenmusikalischen Verhältnissen Wiens herrschen daher große Widersprüche; das kommt auch mit daher, daß ein großer Teil der Chorregenten über die richtige Anwendung des großen und komplizierten Apparates der musikalischen Liturgik sich nicht vollständig klar ist. Am besten erhellt dies daraus, daß unter den 153 Kirchen Wiens an kaum zehn die liturgisch vorgeschriebenen Wechselgesänge ausgeführt werden.

Die Vertreter der Cäcilianer in Wien sind Weihbischof Dr. Marschall, Dr. Mantuani, Domprediger Michele, Dr. Karl Schnabel, Dr. Karl Hausleitner. Sie streben die möglichste Einschränkung der Instrumentalmusik an, empfehlen die großen österreichischen Meister von Haydn bis Bruckner für die Kirchenmusik nicht bedingungslos, und suchen den auf gregorianischer Grundlage aufgebauten musikalischen Gottesdienst wieder zu restaurieren. Ihnen stehen die allerdings nicht organisierten Konservativen gegenüber, die das Programm des Bischofs Ernst Müller von Linz (1887) befolgen. Beibehaltung der österreichischen Meister und zwar nicht nur der Klassiker, Fortbestand der Instrumentalmusik, dabei aber Berücksichtigung der strengen liturgischen Forderungen, insbesondere die Pflege des Chorals. Ihre Vertreter sind Prälat Karl Seidl, Kanonikus Kurz, Dr. Schneerich und Dr. Kühnert.

In der Praxis gibt es aber wohl in Wien eine ganze Reihe von Kirchen, die überhaupt kein bestimmtes Programm befolgen und auch die liturgischen Vorschriften nicht berücksichtigen.

An der Spitze der Wiener Kirchen steht die Hofburgkapelle, ein altes weltberühmtes Institut. Ihre Entwicklung und Geschichte ist aus Köchel's Monographie genugsam bekannt. Sie ist die einzige Kirche in Wien, in der noch nach einem von Maria Theresia erlassenen Edikt Frauen vom Chor ausgeschlossen sind. An ihrer Stelle werden Sängerknaben in dem Löwenburg'schen Konvikt ausgebildet. Bekannt ist, daß schon Schubert hier Sängerknabe war. Für das Orchester der Hofkapelle werden Mitglieder des philharmonischen Orchesters, zu Chorsängern und Solisten Mitglieder der Hofoper auf Lebenszeit ernannt. Nach dem neuesten Sparsystem aber soll die Hofkapelle auf den Aussterbeetat gesetzt werden und die Musiker nur von Fall zu Fall von Mitgliedern der Hofoper ersetzt, überhaupt das Vermögen eingezogen werden. Die Hofkapelle hat glänzende Aufführungen veranstaltet. Seinerzeit waren Herbeck, Josef Hellmesberger, Hans Richter ihre Dirigenten gewesen. Heute stehen als Leiter dem Institut die Kapellmeister Böhm und Luze vor. Sie pflegen ausschließlich die konservative Richtung und führen namentlich die österreichischen Klassiker auf. Berühmt sind die jährlich einmal stattfindenden Aufführungen des Mozart'schen Requiems und der Messe in C von Beethoven.

Im Gegensatz zur Hofkapelle ist die Domkirche zu St. Stephan cäcilianisch. Auch hier wird ein Knabenchor gehalten, der in einem Konvikt beim Domkapellmeister untergebracht ist. Der Chor besteht aus 9 Knaben und 8 Männern; verstärkt wird er gewöhnlich durch 12 Frauenstimmen. 18 Streicher werden ständig gehalten, Bläser nach Bedarf beigezogen. — An der Stephanskirche bestand im 15.—16. Jahrhundert die größte Kantorei der Stadt Wien. Der Sängerknabenchor von St. Stephan wurde noch am Ende

des 18. Jahrhunderts zu Aufführungen in der Hofkapelle und in den verschiedensten Kirchen Wiens, bei den Jesuiten, Schotten, Dominikanern, Paulanern, Augustinern u. a. m. ausgeborgt. Damals waren auch beide Haydn, Joseph und Michael als Sängerknaben hier angestellt. Ausführlich berichtet über diese Zeit Pohl in der Biographie Haydn's.

Der heutige Leiter der Stephanskapelle ist Kapellmeister Weirich; er bevorzugt neben den Messen des 16. Jahrhunderts die Kompositionen der Regensburger Schule: Filke, Stehle, Brosig, Mitterer. Graduale und Offertorium läßt er nach eigenen Kompositionen aufführen.

Außer bei St. Stephan werden Aufführungen nach cäcilianischen Grundsätzen nur noch in den Kirchen zu St. Michael, in der Dominikanerkirche, der Votivkirche, in der Alt-Lerchenfelderkirche, der Redemptoristenkirche in Hernals, und der Breitenfelderkirchen veranstaltet. Aber auch hier merkt man verschiedene Abstufungen. An der Michaelerkirche wählt Dr. Cerin, der auf die treue Ausführung der liturgisch-musikalischen Vorschriften größtes Gewicht legt, nur Messen aus dem cäcilianischen Repertoire, verwendet aber dabei Instrumentalmusik; dasselbe gilt von der Kirchenmusik der Votivkirche, in der namentlich neuere ausländische Komponisten bevorzugt werden, wie Rud. Glickh u. a. Streng cäcilianisch ohne Instrumentalmusik sind die Aufführungen in der Alt-Lerchenfelder Pfarrkirche und in der Dominikanerkirche, in der Kapellmeister Habel eine vorzügliche Vokalmusik leitet.

Der konservativen Richtung schließen sich die Kirchen zu St. Peter, zu den Schotten, Am Hof, Piaristen zu St. Anna, St. Karl, St. Florian und die Gersthofer Pfarrkirche an. In den Statuten des Kirchenmusikvereins der Peterskirche ist ausdrücklich darauf hingewiesen, daß das Programm mit besonderer Berücksichtigung der österreichischen Meister gewählt werden soll. Zu diesem Zweck wurden für die Kirchen zu St. Peter, am Hof und für die Piaristenkirche die Texte in den Messen der Klassiker ergänzt und richtig gestellt. Das Repertoire der Peterskirche umfaßt Werke fast aller österreichischen Komponisten von Fux bis Bruckner. Auch die Kirche am Hof hat klassisches Programm, an erster Stelle Mozart und Schubert. Für den Chor werden hier Stipendiaten gehalten, zum größten Teil Studenten der Wiener Universität, die gegen ein Stipendium, das ihnen von der Statthalterei aus dem Fonds des zu Ende des vorigen Jahrhunderts aufgehobenen Jesuitenklosters verliehen wird, die Verpflichtung übernehmen im Chor mitzusingen. Der Präsentant für diesen Stadtkonviktfond ist Kapellmeister Böhm.

Unter den Vorstadtkirchen ist die St. Karlskirche, geleitet vom Kapellmeister Boschetti, wegen ihres vorzüglichen Chores, des besten in Wien, berühmt. Neben ihr ist die Piaristenkirche zu nennen, in der Kapellmeister Führich mit einem guten Chor ganz ausgezeichnete Aufführungen, speziell von Schubertmessen, veranstaltet. In der ebenfalls konservativ geführten Pfarrkirche in Gersthof hat Dr. Waas während der Charwoche, nach langer, mehr als 10jähriger Unterbrechung, heuer wieder 2 Oratorien, »*die 7 Worte Christi am Kreuz*« von Schütz und von Haydn zur Aufführung gebracht. Nach einem Erlaß des Fürsterzbischofs Grüscha waren nämlich bis dahin diese dramatischen Darstellungen in der Wiener Kirche verboten, vornehmlich deshalb, um den Anschein von konzertanten Aufführungen zu vermeiden.

Zu den Kirchen, die konservativ geführt werden, in denen aber sehr wenig Wert auf die liturgischen Vorschriften gelegt wird, ja dieselben fast ganz umgangen werden, gehören auch unter vielen anderen die Benediktiner Schottenkirche und die Augustiner Kirche. Die letztere namentlich wird wegen ihres minderwertigen Programmes und der vielen Soli stark angefeindet.

Die Chorvereinigungen für die Aufführungen setzen sich zum größeren Teil aus Dilettanten zusammen. In einigen Kirchen sind die Musikaufführungen durch reiche Stiftungen gesichert, in der Mehrzahl der Fälle trägt aber ein Kirchenmusikverein die Kosten der Erhaltung von Chor, Orchester und Orgel. In den Vorstädten Wiens hat fast jede Pfarre ihren Kirchenmusikverein, dem die Pfarrgemeinde die Mittel für die Bestreitung der Kosten beisteuert. Obmann ist gewöhnlich der Pfarrer, Stellvertreter ein möglichst angesehener Bürger der Pfarre. Der älteste Kirchenmusikverein ist der von St. Karl; er wurde 1830 gegründet. Die Wahl des Programms ist fast immer ausschließlich dem Ermessen des Chorregenten überlassen, der auch für die Zusammenstellung des Chores Sorge zu tragen hat.

Ein eigener Sängerknabenchor wird nur an zwei Kirchen, der Hofburgkapelle und der Stephanskirche gehalten. Im Motu proprio spricht der Papst den Wunsch aus, daß wenigstens in den Hauptkirchen wieder Sängerschulen errichtet werden sollen. In der am 22. März d. J. von der *Leo-Gesellschaft* abgehaltenen Versammlung, in der das Referat über das Motu proprio des Papstes erstattet wurde, kam man aber überein, daß eine derartige Einrichtung in Wien undurchführbar sei, weil die Schulknaben zu wenig Zeit hätten, und die Erhaltung solcher Kantoreischulen mit zu großen Kosten verbunden wäre. Auch der Vorschlag des Papstes, die Frau vom Kirchenchor zu entfernen, ist eine Maßregel, die für Wien weder notwendig noch erwünscht erscheint. Denn weder herrschen hier am Kirchenchor derartig schlechte Verhältnisse, die in Italien den Papst zu dieser Vorschrift gezwungen haben mochten, noch wäre es möglich, mit einem Knabenchor jenen innigen und feierlichen Klangreiz hervorzubringen, den der Wiener auch in der Kirche nicht missen kann.

Die in der erwähnten Versammlung der Leogesellschaft diskutierte Frage zur Reform der Kirchenmusik in Wien konzentrierte sich in der Forderung, daß die Chorregenten neben ihrer musikalischen auch eine umfassende liturgische Vorbildung erhalten sollten, die sie erst in den Stand setzen könnte, ihre Aufgabe in liturgisch-musikalischer Hinsicht sinngemäß zu lösen. Es wurde darauf aufmerksam gemacht, daß am *Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde* und in nächster Zeit auch im *Musikhistorischen Institut der Universität* ein Kursus über katholische Liturgik gelesen wird.

Im großen und ganzen sind dies die Bestrebungen und Strömungen, die in der Wiener Kirchenmusik zum Ausdruck kommen. Ob sie den Boden schaffen für eine neue Blüte der Kirchenmusik, bleibt abzuwarten; denn schließlich hängt die eigentliche Reform der Kirchenmusik davon ab, ob einer kommt, der aus dem Geist unserer Zeit heraus im Sinne der Kirche Neues und Großes schafft.

Für die mir gütigst erteilten Informationen spreche ich den Herren Kapellmeistern Böhm und Dr. Cerin, Herrn Custos Dr. Schneerich und Domkapellmeister Weirich meinen verbindlichsten Dank aus.

Wien. **Elsa Bienenfeld.**

Neue Beiträge zur Chopin-Literatur.

Vor einiger Zeit war in diesen Spalten über neue Beiträge zur Chopin-Literatur (Heft 5/6, S. 219) berichtet worden. Es handelte sich damals um die von Karlowicz zum ersten Male herausgegebenen Briefe und Schriftstücke aus Chopin's Nachlaß, die auf manche Episoden in Chopin's Leben helleres Licht werfen und zur besseren Kenntnis der Persönlichkeit nicht wenig beitragen. Sie beziehen sich alle auf die zweite Hälfte von Chopin's Leben, die Zeit von seinem Eintreffen in Paris bis zu seinem Tode, etwa 1832—1849. Aber auch über die erste Lebenshälfte sind wir jetzt durch eine bedeutsame Publikation ungleich besser unterrichtet als es bis dahin der Fall gewesen war. In Warschau erschien vor kurzem (1904) der erste Band einer ausführlichen Chopin-Biographie von Ferdinand Hoesick (Verlag Hoesick): Chopin, Życie i twórczość (Chopin's Leben und Werke), umfassend die Jugendzeit 1810—1831. Die Fülle des hier zusammengetragenen Stoffes — das Buch enthält über 900 Seiten, — die zahlreichen neuen Mitteilungen, die vielen Berichtigungen von Irrtümern früherer Biographen machen es wünschenswert, daß über den Inhalt des Werkes auch weiteren Kreisen Mitteilung gemacht werde, zumal da das Buch im polnischen Original wohl nur wenigen zugänglich ist, und eine Übersetzung nicht existiert. Dem eigentlichen biographischen Bericht geht eine umfangreiche Einleitung voran, in der sich der Verfasser mit den früheren Biographen kritisch auseinandersetzt, aber auch, vorgreifend, schon aus Chopin's späteren Lebensjahren manche wichtige Tatsachen berichtigt. Es galt bis jetzt allgemein Niecks' bekanntes Buch als das vorzüglichste biographische Werk, durch das die früheren Biographien überholt worden waren. Nun droht Niecks ein gleiches Schicksal. Hoesick, der in Warschau an der Quelle saß, gelang es, eine Menge unbekannter Dokumente über Chopin aufzufinden. Er stellte eingehende Nachforschungen an über die Warschauer Musikverhältnisse zu Anfang des 19. Jahrhunderts, studierte das Milieu nach allen Richtungen hin aufs eingehendste, und unterrichtete sich über alle Persönlichkeiten, die mit Chopin in Beziehungen standen. Die Resultate seiner Studien sind derartige, daß durch sie alle früheren Biographien vollstäng überholt sind, soweit die Darstellung bis jetzt reicht. Es sei im folgenden versucht, die wichtigsten neuen Tatsachen und Berichtigungen hier anzuführen. Freilich ist daran zu erinnern, daß nicht alles hier mitgeteilte von Hoesick selbst zum erstenmal berichtet wurde. Es gibt eine umfangreiche polnische Chopin-Literatur, bestehend aus kleineren, verstreuten Aufsätzen, in denen einzelne Punkte der Biographie behandelt sind und viele neue Details sich finden. Das Verzeichnis der gesamten neueren Beiträge in polnischer Sprache — sämtlich in Deutschland kaum bekannt — gibt Hoesick am Ende seines Vorwortes. Er hat nun die Resultate aller dieser Nachforschungen vereinigt und durch eigenes neues Material ergänzt.

Daß Chopin ein Jahr jünger ist als Niecks annahm, daß er nicht am 1. März 1809, sondern erst am 22. Februar 1810 geboren wurde, kann jetzt nach den mitgeteilten amtlichen Dokumenten als durchaus sicher gelten. Es hatten übrigens schon vor Jahren Kleczynski (»Chopins größere Werke«, Leipzig, Breitkopf & Härtel), dann auch Karlowicz in der genannten Briefsammlung die Tatsache mitgeteilt. Unrichtig ist die frühere Annahme, daß

Chopin das dritte Kind seiner Eltern war; seine Schwester Isabella war jünger als er. Auch daß der Zögling von Chopin's Vater, Graf Friedrick Skarbek, der Pate des kleinen Chopin war, ist nicht richtig. In dem Taufdokument ist ein ganz anderer Name angegeben. Über Chopin's Schuljahre im Lyceum sind wir jetzt genau unterrichtet. Die Lehrpläne, Unterrichtsgegenstände der einzelnen Klassen sind mitgeteilt, und aus ihnen ist zu ersehen, daß Chopin tüchtige Gymnasialstudien gemacht hat, daß er sowohl alte wie neue Sprachen, Naturwissenschaften, Mathematik eifrig betrieben hat. Chopin's Schuljahre setzte Karasowski und nach ihm Niecks auf die Jahre 1824—1827, während sie in Wahrheit in die Jahre 1823—1826 fielen. Es ist jetzt festgestellt, daß Chopin von 1826—1829 Elsner's Schüler im Konservatorium war und dort sämtliche theoretischen Fächer gründlichst absolvierte. Elsner führte ein Journal über alle seine Schüler, und in diesem ist Chopin's Name mehrmals genannt. Niecks weiß Bestimmtes über den Unterricht bei Elsner kaum anzugeben. Eine Episode, die allen früheren Biographen entgangen war, berichtet Hoesick, nämlich das Verhältnis des jungen Chopin zu der Komtesse Alexandrine de Moriolles, der »Mariolka«, die manchmal in seinen Briefen erwähnt ist. Das der Komtesse gewidmete Rondo op. 5 ist eine Huldigung an die Geliebte. Die vielen Irrtümer der frühern Biographen sind zum großen Teil darauf zurückzuführen, daß die Quellen unzuverlässig waren. Niecks schöpfte aus Karasowski's Buch viel Stoff. Hoesick weist nun nach, daß Karasowski nicht nur viele fehlerhafte Angaben machte, wie man ja schon lange wußte, sondern auch in seiner Mitteilung und Übersetzung der Chopin'schen Briefe sich viele Freiheiten erlaubt, Anstößiges ausläßt, der Chopin'schen Ausdrucksweise durch sörgfältiges Glätten oft ihr charakteristisches Gepräge nimmt, manches falsch liest, falsche Daten hinzusetzt und ähnliches, also oft nur mit großer Vorsicht zu benutzen ist, auch da, wo Niecks ihn als ganz zuverlässig betrachtet hatte. Über das Warschauer Musikleben in den zwanziger Jahren bringt Hoesick überaus reiches Material, berichtet, was für Opern in jedem Jahre gegeben wurden, was für Konzerte stattfanden, teilt Programme von Aufführungen mit usw., so daß man ein ganz klares Bild von der Umgebung Chopin's bekommt, wie von dem regen geistigen Leben, das in jenen Jahren in Warschau pulsierte. Besonders hervorgehoben wird Chopin's Zusammenhang mit der drängenden literarischen Bewegung, eine Tatsache, die noch nirgends genügend betont worden war. Insbesondere ist das eigentümliche Doppelgängerverhältnis zu dem Dichter Slowacki von größtem Interesse. Die beiden waren fast gleichzeitig geboren, starben kurz nacheinander, sahen sich wie Zwillingsbrüder ähnlich, hatten ganz ähnliche Lebensschicksale, liebten dieselbe Frau und haben auch in ihren Werken Berührungspunkte auffälliger Art. Es wird hier gezeigt, wie der Grund zu der Chopin'schen Romantik in dem Warschauer Literatenkreis gelegt wurde, dem Chopin äußerlich und innerlich nahe stand, viel näher als den jungen Musikern seiner Nation. Auch im spätern Leben hielt Chopin diese Beziehungen aufrecht, verkehrte in Paris mit Mickiewicz, hörte dessen Vorträge über slavische Literatur im Collège de France und wurde Mitglied des polnischen Klubs. Die 16 polnischen Lieder verdanken ihr Entstehen wohl hauptsächlich dem Verkehr mit den Literaten. Man kann sie jetzt mit ziemlicher Sicherheit annähernd datieren; die meisten sind Gelegenheitskompositionen noch aus der Warschauer Zeit, einige stammen aus Wien. Auch über die Entstehungszeit einer Anzahl anderer Kompositionen werden neue, wichtige Mit-

teilungen gemacht. So erscheint es jetzt als ziemlich sicher, was bisher nicht bekannt war, daß eine Anzahl bedeutender Werke schon in Warschau entstanden oder wenigstens konzipiert worden ist. Man nahm bis jetzt an, daß Chopin 1831, vor seiner Ankunft in Paris, die meisten Konzertstücke mit Orchester, das Trio, eine Anzahl Polonaisen, Walzer, Mazurkas fertig hatte. Es sind aber diesen noch hinzuzufügen ein großer Teil der Etüden aus op. 10, vielleicht auch schon aus op. 25, die Nocturnes op. 9, die beiden ersten des op. 15, Mazurkas aus op. 6 und 17, die Grande Valse brillante op. 18, sogar die G-moll-Ballade und das H-moll-Scherzo. Von den meisten dieser Kompositionen glaubte man bisher, daß sie in Paris entstanden wären. Es ist meiner Ansicht nach freilich anzunehmen, daß Chopin an diesen Werken seiner Gewohnheit gemäß nachträglich noch feilte — er hatte lange Zeit dazu, denn die meisten wurden erst einige Jahre später in Paris gedruckt. Von dem Stuttgarter Aufenthalt war bisher nicht viel bekannt. Man wußte nur, daß die c-moll-Etüde dort geschrieben wurde. Jetzt erfährt man, das außerdem das mächtige d-moll-Prélude, op. 28 Nr. 24, und das a-moll-Prélude op. 28 Nr. 2 dort entstanden sind. Gerade diese Werke sind für die Psychologie Chopin's von größter Bedeutung. Sie sind geschrieben unter dem niederschmetternden Eindruck, den die Nachricht von der Einnahme Warschaus durch die Russen auf ihn machte. Es gibt ein treffliches kleines Buch von Tarnowski über Chopin, das in Deutschland kaum bekannt ist und auch niemals benutzt worden ist. Darin sind Tagebuchblätter von Chopin mitgeteilt, die, gerade in den Stuttgarter Tagen geschrieben, von der Glühhitze der Erregung Kunde geben, in der er sich damals befand. Diese äußerst interessanten Blätter sind auch bei Hoesick zitiert. Aus Chopin's späteren Jahren sind bedeutsame neue Mitteilungen gemacht über sein Verlöbnis mit Maria Wodzinska i. J. 1835, eben jener Maria, die auch Słowacki liebte. Die Geschichte dieser merkwürdigen Begebenheit ist im wesentlichen jetzt so ziemlich geklärt, wenn zu dem, was Hoesick mitteilt, noch das hinzugenommen wird, was wir aus der von Karlowicz veröffentlichten neuen Briefsammlung wissen. Die f-moll-Etüde (op. 25 Nr. 2), der f-moll-Walzer, die cis-moll-Nocturne op. 27 Nr. 1 sind diejenigen Kompositionen, deren Entstehen auf die Zeit der Liebe zu Maria Wodzinska zurückzuführen ist. Unbekannt dürfte ferner, wenigstens in Deutschland sein, daß Chopin gelegentlich polnische Volksmelodien verwendete, auch da wo man sie nicht vermuten würde; so finden sich z. B. im Mittelsatz des h-moll-Scherzo Motive eines polnischen Weihnachtliedes verarbeitet, ähnliches trifft man auch in Etüden an. Hoesick verweist mit mehr Nachdruck als andre vor ihm auf den eminent nationalen Charakter von Werken wie die F-moll-Phantasie, die Polonaise-Phantasie, die Balladen, die B-moll-Sonate, die Scherzi u. a. In einem sehr bemerkenswerten Abschnitte weist er auf die vielen Parallelen zwischen diesen Werken und den Dichtungen der polnischen Romantiker Mickiewicz, Słowacki u. a. hin. Bekannt sind die verschiedenen Legenden, die über die letzten Lebenstage und den Tod Chopin's im Umlauf waren. Niecks hat versucht unter ihnen aufzuräumen. Aber auch hier konnte er nicht an den Kern gelangen, da seine Gewährsmänner, besonders Gavard unzuverlässig waren, wie sich jetzt herausstellt. Hoesick erzählt die Begebenheiten schlicht so, wie sie eine Chopin nahestehende Augenzeugin niedergeschrieben hatte, nämlich Chopin's Nichte, die mit ihrer Mutter, Chopin's Schwester Luise in den letzten Monaten immerwährend um Chopin war.

Es ergibt sich schon aus dieser flüchtigen Überschau über Hoesick's Werk, wie wertvoll seine Beiträge zur Kenntnis des Menschen und Künstlers Chopin sind. Jeder, der sich mit der Chopin'schen Biographie beschäftigt, wird das Buch unentbehrlich finden. Leider ist es schwer zu benutzen. Ganz abgesehen davon, daß die Kenntnis der polnischen Sprache unter den Musikbeflissenen außerhalb der eigentlich polnischen Landstriche kaum verbreitet ist, ist die übermäßige Breite der Darstellung hinderlich. Sie zeugt gewiß vom eindringensten Forschungseifer, dem auch das Kleinste nicht unwichtig erscheint. Allein es hätte da weniger wichtiges wohl eingeschränkt werden können. Dazu gehört meines Erachtens z. B. ein Kapitel von ca. 100 Seiten über Chopin's Bekannte und Jugendfreunde. Gewiß erfahren wir darin viele wertvolle Einzelheiten, vieles aber in den biographischen Mitteilungen über diese zum großen Teil ganz unbekannten, längst verschollenen Persönlichkeiten trägt kaum dazu bei, ein klareres Bild von Chopin zu entwerfen. Alles was dahinzielt, ist in einer quellenmäßigen eingehenden Biographie natürlich sehr erwünscht. Man darf dem zweiten Teil des Werkes mit großen Erwartungen entgegensehen.

Berlin. **Hugo Leichtentritt.**

Three Recent English Productions.

"Oh that I had in the wilderness a lodging-place of wayfaring men; that I might leave my people, and go from them!" So the son of Hilkiah, and so one may feel when a vertigo of wrongheadedness (as it seems) seizes those with whom one ordinarily dwells in the tents of amenity. *Donald Francis Tovey*, having shown his mettle for some years with music of the chamber class (see page 250 of this year's Journal), has yielded to the sacred hunger of ambition and produced a pianoforte concerto. Ambition is often the parent of virtues, and in this case there is a fine work. What is more important, it is a stone belonging to the foundations of English art, and not to one of its upper and at present somewhat precarious top-stories. Yet on the appearance of this work in St. James's Hall, with every advantage of execution, and accompanied by wide-spread hearty applause, the press with one or two notable exceptions began a veritable festival of imprecation, a Dirae of Teos, a service of commination. In one quarter he was plainly advised to stop writing music, which is truly reading a verdict in terms of the hangman. Writers perforce influence one another. When the tree is down many hatchets are forthcoming. Now it must be admitted that Tovey has been imprudent. Grove's extraordinary literary ability, combining fancy with a rare lucidity, created for this country the concert-commentary; but the method has since been abused. Doctrinaire matter, stone-slinging at harmless bystanders, hyper-subtleties, backward and forward writing, digressions, &c., — such are the vices of the style. It then becomes matter in the wrong place. It may be doubted whether the Platonic dialogues would have been at all acceptable at Olympia. Tovey has offended the critics with concert-commentaries which sinned in the above direction, and in length re-

quired not so much the pruning-knife as the billhook. But then this has nothing to do with his music. His musical style has been said to follow Brahms. Thirty years ago everything modernly emotional was called "Wagnerian". A harmonic device, say a dominant 7th with flat 5th, may very occasionally recall Brahms; but, to tell the truth, this young man's style seems rather to have bathed in the fount of Beethoven's late works. If that is the greatest music as yet written, he can scarcely be blamed for thus trying to impregnate himself. Space forbids much technical discussion. Tovey's contrastings are better than his themes, and his tonality-workings are better than his contrastings; his grasp of tonality is his bed-rock. In rhythm he has a very healthy contempt of 4-bar banalities; he opens his concerto (in A-major) with 3 + 4 + 3 | 3 + 3 | 3 + 4 + 3, and at recapitulation the first 10 become 9; his rondo theme is 13 + 5 + 4. His harmony is, as already indicated, very unaffected; he is fond of major and minor tonic thirds alternating. The orchestration is extremely creditable. Altogether the slow movement is beautiful, and worthy of many a more celebrated writer; the minor opening theme, a quasi-binary, melts away at the end into wanderings and ultimately arrives at the dominant minor, then the hearer is startled with the "Walhalla" chord (an unusually bright scarlet for this writer), and the renewal of theme is very brief; this construction is well carried out. The Rondo has an excellent and original march-theme beginning on the tonic flat 7th and ending with a short feminine cadence in the 13th bar, and the working of the movement leaves nothing to be desired. The first movement cannot be so much commended. The community between the opening Tutti and the first Solo is too scanty. The 2nd subject is not striking, and is introduced almost painfully early in the first Tutti. The themes in this movement are pure and good, but they are too many and not distinguished. Tovey follows his conscience (those thousand witnesses); he represents within his limits a palingensis of the classical; in a shifty world he goes back to first principles; he chooses divine ashes before earthly meal; he does excellent service when he lays a stone on foundation courses where, as above said, such are needed. But the more genial critics have warned him in effect, for his own sake to be less haggardly intellectual, to yield more to emotion. And in this he would only follow the best of the present English masters. Without being ungracious one may repeat the advice. Ulysses was tied to the mast against temptation, not of the senses, but of intellectual ecstasy. That was what the Siren bird-souls offered him. "For we know all things whatsoever in Troy's wide land had birth. And we know all things that shall be upon the fruitful earth". "Uns ist alles bekannt, was ihr Argeier und Troër Durch der Götter Verhängnis in Trojas Fluten geduldet: Alles, was irgend geschieht auf der lebenschenkenden Erde!"

Turning from Tovey's music to that of *Frederick Bridge* is leaving a strong but sometimes drumly stream for a sparkling mountain torrent. Englishmen are by nature, and when not too much poisoned by town life, robustly cheerful. The maypole has flourished here alongside of the cloister. Robin Hood to some means even more than Shakespeare. A charming writer has just said that "Herrick's roses and lilies grew in his Devonshire garden and not in the inkstand". Bridge's music represents this phase of the English character. His "Callirrhoë" (produced at Birmingham Festival 1888, libretto W. Barclay Squire), has now appeared for the first time in London

at the Albert Hall, being received by the audience with great acclamation. The press have treated it friendly and cordially. Two quarrels only have been shot from the cross-bow. From one quarter, that the style is Mendelssohnian. This adjective is always even less penetrative and more absurd than "Wagnerian". Here it is inapplicable. Granted that there have been bushels of works (mostly oratorios) slavishly following our 2 great visitors, Handel and Mendelssohn; there has also always been a thin vein of English individuality running on from Purcell to Sullivan. To this a work like "Callirrhoë" justly belongs, and it has nothing whatever to do with Mendelssohn. The second shaft is that the style is 20 years old. Those who are for ever seeking a new thing stunt themselves against catholicity. The question is not how old music is, but what it is worth. Bridge's music is his own, and is of a class which delights large multitudes. Every bar of "Callirrhoë" is effective, whether for solo or chorus. The facility of his orchestra-handling will have surprised many. The "Processional March", no. 11, is pure refreshing stuff, a pomp which might well have been heard in the sacred isle of Delos.

The third work under notice is "The Apostles" of *Edward Elgar*, lately brought to London. Let it be said at once that this is Elgar at his highest, and that having advanced, in sacred mystic music at least, from merit to merit, he has ended with his best. Nor is it now necessary to make the least disquisition on the fact that he is one whom nature has made at one bound a splendid musician. The sole question here is as to his general style, and its value. It is the more necessary to sift that because, to quote the Psalmist this time, "He that blesseth his friend with a loud voice rising early in the morning, it shall be counted a curse to him". Which might be varied by the German, "Liebe deinen Nachbar, reiß aber den Zaun nicht ein". There has been some very loud and aggressive matutinal shouting by friends and admirers just lately in London, and if buckets in a well stand for party-spirit a great deal too many have been pulling at one bucket. The brilliant "Referee" of 20th March 1904 said of the 3-night "Elgar Festival" at Covent Garden, "three Festival programmes of equal versatility, melodic invention, and nobility of design could easily be selected from the works of Sir Alexander Mackenzie or Sir Hubert Parry". Nor was it exhausting the list. Elgar's curse is the Seian horse of easy fertility, whence perfectly undiscriminative inequality. If a composer begins with commonplace, and is led to summits by a φῶς ἀναγώγιον, one may draw a veil, for some other composers have done the same. But when the commonplace and the elevated are concurrent, it is one's duty to condemn, and supply the conscience in which the composer is deficient. Elgar shrouded in the mantle of religious phantasy has much power. His secular music is still, to say no worse of it, poor stuff, "For all the world like cutler's poetry Upon a knife, love me and leave me not". However as to this work itself, "The Apostles". The scheme of the oratorio was given at page 84 of this year's Journal. To those who believe in the doctrine, "follow the words", no example finer. To those who ask for backbone, little or none, though perhaps more than in "Gerontius". It is useless to quote Wagner, even Wagner in the concert-room; to be blunt, Elgar has not Wagner's beauty. The fact is that judgment has here drunk the merus Thyonianus. Nietzsche in his "Geburt der Tragödie" has said, "Das Individuum mit allen seinen Grenzen und Maßen ging hier in der

Selbstvergessenheit der dionysischen Zustände unter, und vergaß die apollinischen Satzungen". Now our stronger and wiser men are still with Apollo, but Elgar has turned to Dionysus. The Greeks loved wine, but then they loved it only in small cups, and with water, the rain of Zeus. They scorned the untempered goblets of the Thracians, and reflected that "wine has no rudder". Even among the Bacchae there was one who sung: —

> "But a better land is there
> Where Olympus cleaves the air,
> The high still dell, where the Muses dwell,
> Fairest of all things fair.
> Oh there is Grace, and there is the Heart's Desire,
> And peace to adore thee, thou Spirit of guiding Fire."

Elgar's style is an English product, and in that entitled to commendation. The present writer believes that it is an ill-balanced and unhealthy product.

London. **Charles Maclean.**

Der Riedel-Verein zu Leipzig.

1854—1904.

Die in voriger Nummer (S. 330) angezeigte Denkschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Riedel-Vereins, herausgegeben von Dr. Albert Göhler, gibt die Veranlassung, auch an dieser Stelle dieses Vereins zu gedenken und zwar deshalb, weil er in der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts eine ganz bedeutende musikgeschichtliche Mission erfüllte, die weit über die Grenzen Leipzigs hinausreicht und im gewissen Sinne international genannt werden muß. An dem eminenten Aufschwunge, den die Pflege alter Meister in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahm, hat der Riedel-Verein den innigsten Anteil, indem er, von dem weitblickenden Riedel gegründet, sich als Aufgabe die Pflege der geistlichen Chormusik des 16. und 17. Jahrhunderts bis zur Gegenwart stellte, ein Unternehmen, das um diese Zeit in ganz Deutschland einzig dastand. Der Herausgeber der Denkschrift konnte auch nichts Besseres tun, als sämtliche Programme des Riedel-Vereins abzudrucken, deren Studium sozusagen einen praktischen musikwissenschaftlichen Kursus ausmacht. Diese Programme reden Bücher, denn die Menge alter Meister und ihrer Werke ist ganz außerordentlich. Es genügt, wenn als Beispiel angegeben wird, daß Heinrich Schütz seine künstlerische Wiederbelebung dem Riedel-Verein verdankt, daß Bach's *Hohe Messe* hier ihre erste Aufführung seit der Veröffentlichung durch die Bach-Gesellschaft erlebte. Ebenso begeistert trat der Verein auch für moderne Meister ein, und dieses Prinzip, die Kunst aller Zeiten zu pflegen, gab dem Verein seine Ausnahmsstellung unter den deutschen Chorvereinen. Man wird in 50 Jahren, wenn wir über den Zeitraum von 1850—1900 noch klarer sehen, das Ver-

dienst Riedel's noch höher einschätzen, nicht der Person, sondern des Prinzips wegen, nämlich, daß echtes musikgeschichtliches Erfassen der Musik der beste Weg ist, auch die Gegenwart richtig einzuschätzen. Während die Wagnerianer in der Vergötterung ihres Meisters beinahe alles um sich vergessen, während die eine Partei Liszt, die andere Brahms, wieder eine andere Bruckner usw. ausspielte und sie sich Schlachten lieferten, sah der Riedel-Verein diesen Parteikämpfen ruhig zu, indem er all diese Meister zu Ehren brachte, Liszt so gut wie Brahms, Berlioz und Bruckner. Man kann aber nicht scharf genug betonen, woher sich ein derartig weiter und freier Gesichtskreis schreibt. nämlich aus dem vergleichenden Studium der Meisterwerke früherer Zeiten und Völker, das ermöglichte, auch in die Gegenwart mit ganz andern Augen zu blicken, frei von dem Parteigetriebe einer kurzsichtigen Menge. Und vielleicht mehr als je darf auch die Musikwissenschaft die Konsequenzen aus dem Prinzip des Riedel-Vereins ziehen, daß sie eben auch nur dann von aktiver, praktischer Bedeutung für das Musikleben ist, wenn sie eine möglichst enge Verbindung mit der Gegenwart aufrecht erhält und gerade da eingreift, wo die Tagesschriftstellerei versagt.

Es soll hier die Geschichte des Riedel-Vereins nicht erzählt werden, da man diese in der ruhig geschriebenen, von aller Schönrederei fernen Denkschrift nachlesen kann, es sollte einzig an das Prinzip erinnert werden, das, hält man im Konzertleben allenthalben Umschau, noch sehr wenig in die Praxis umgesetzt worden ist. Leipzig hatte das Glück, von dem ausgezeichneten Nachfolger Riedel's, Hermann Kretzschmar, der, nebenbei gesagt, in der Chorliteratur ganz neue Gebiete erschloß, wie besonders Meister der neapolitanischen Schule, das Prinzip Riedel's auch auf das Gebiet der Instrumentalmusik übertragen zu sehen. In den von ihm gegründeten *Akademischen Orchester-Konzerten* (1890—95), deren Programme überaus dankenswert der Denkschrift ebenfalls beigegeben sind, wurde zum erstenmal die Entwicklung der Instrumentalmusik von Gabrieli bis auf die modernste Zeit vorgeführt. Es ist hier nicht der Ort, über die Verdienste Kretzschmar's in dieser oder jener Art zu reden, es mußte aber an dies ganz eigen- und einzigartige Unternehmen erinnert werden, da es teils zu wenig bekannt ist, teils ganz anders ausgebeutet werden sollte und könnte. Was könnten unsre Konzerte bieten, welcher Segen würde der Musik erwachsen, wenn dieses System, das, kurz gesagt, in der Musik einen mächtigen Kulturfaktor erblickt, allgemeiner befolgt würde! In diesem Sinne hatte der jetzige Leiter des Riedel-Vereins, Dr. Georg Göhler, vollständig Recht, wenn er in seiner Ansprache beim Festaktus das Prinzip des Riedel-Vereins in dem gegenwärtigen musikalischen Geschäftssystem »unzeitgemäß« nannte. Diese Zeitschrift kennt auch keinen höheren Zweck, als für ein derartig weitblickendes und echt künstlerisches Prinzip, wie es der Riedel-Verein seit 50 Jahren vertritt, einzustehen, und aus diesem Grunde schreiben sich diese Zeilen her.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

Georg Muffat,

„Ausserlesene mit Ernst und Lust Gemengte Instrumental-Music“ 1701.

Jahrgang XI, Zweiter Teil der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich«.
Nebst einem Anhange: Auswahl aus »Armonico Tributo«, 1682.
Herausgegeben von Dr. Erwin Luntz.

Dem Schaffen Georg Muffat's ist bereits in früheren Bänden der österreichischen Denkmäler der Tonkunst ein breiter Platz eingeräumt worden. Die Jahrgänge 1894/95 bieten seine beiden Florilegien in Neuausgabe. Als Orchesterkomponist wäre Muffat damit eigentlich ausreichend charakterisiert gewesen und man hätte sich mit diesen Proben seiner instrumentalen Kunst begnügen können. Was der vorliegende Band bringt, ist nur in wenigem geeignet, sein scharf geschnittenes Künstlerprofil in wesentlich neue Beleuchtung zu rücken. Der zur Verwendung kommende Instrumentalapparat und gewisse Einzelformen der Florilegien kehren in der »Instrumental-Music« von 1701 wieder und die Prinzipien der Satzkunst sind ebenfalls dieselben geblieben. Die Berechtigung dieses dritten Muffatbandes möchte also lediglich darin beruhen, daß mit ihm einzelne interessante Dokumente aus der Jugend des instrumentalen Konzertstils der Vergessenheit entrissen werden. Der rein musikalische Wert der Stücke ist gewiß kein geringer — dafür bürgt schon der Name des Autors — aber weder so selten noch so überaus eigenartig, als daß er den historischen zu übertreffen vermöchte. Für ein nochmaliges Anschneiden des Themas Muffat — sofern es den Orchesterkomponisten angeht — dürfte schwerlich allgemeines Bedürfnis vorliegen, und statt des in Aussicht genommenen vierten Bandes, der die Fortsetzung bilden soll, wäre vielleicht eine Kollektion Instrumentalstücke von Meistern wie Schmelzer, Reutter, Tuma, Zelenka manchem willkommener.

Georg Muffat ist eine interessante Erscheinung, ohne Zweifel. Wie dieser begabte Passauer Kapellmeister sich ausländischem, d. h. französischem und italienischem Musikempfinden anpassen und ihm in seinen Kompositionen unverfälschten Ausdruck leihen konnte, hat in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts wohl nur noch ein ähnliches Beispiel: im Schaffen J. A. Hasse's. Die »*Außerlesene mit Ernst und Lust gemengte Instrumental-Music*«, 1701 zu Passau gedruckt, zeigt den musikalischen Kosmopoliten in Muffat insofern stark ausgeprägt, »weilen sie« — um mit seinen eigenen Worten zu reden — »nicht allein die muntere, und auß dem Lullianischen Brunn geschöpffte Lieblichkeit in den *Ballet-Arien*, unverletzt, sondern auch etliche tieffsinnig außgesuchte Affecten der Italiänischen Manier, unterschiedlich-schertzige Einfäll der Kunst, und auff mancherley mit sonderbarem Fleiß eingemischte Abwechslungen deß großen Chors mit dem einfachen besetzten Tertzetl in sich hält«. Diese Abwechslung eines großen Chors mit dem einfach besetzten »Tertzetl«, mit andern Worten das Concerto grosso, befand sich um 1700 als Kunstform noch stark im Bilden und konnte erst auf eine geringe Literatur zurückblicken. Muffat griff als einer der ersten Deutschen den neuen Konzertstil von italienischen Meistern auf in seiner 1682 in Rom entstandenen Sonatensammlung »*Armonico Tributo*«. Die Mehrzahl der hier zur Veröffentlichung kommenden »*Concerti*« sind nichts andres als Umarbeitungen dieser früheren Sonaten. Muffat aber war keineswegs der aller-

erste überhaupt, der mit dem Concerto-grosso-Begriff operierte. Derselbe existierte schon vor 1680 und wurde von bekannten und bedeutenden Meistern mit Geschick verwendet, wie Referent in seiner unter der Presse befindlichen »Geschichte des Instrumentalkonzerts« nachgewiesen. Ebenda wurde der aus Muffat's Vorrede sich ergebende, trotz seiner Tragweite vom Herausgeber nicht beachtete Schluß gezogen, daß allem Anscheine nach eine Reihe der Corelli'schen Konzerte bereits vor ihrem Publikationsjahr (1712) entstanden, Corelli jedenfalls 1682, als Muffat ihn in Rom besuchte, in der Concerto-grosso-Komposition schon so viel Erfahrung auf Grund eigner Versuche besaß, daß er dem Deutschen allerhand »nutzliche observationen disen *Stylum* betreffend« auf den Weg geben konnte. Muffat erzählt umständlich (Vorrede, S. 8), daß er damals solche Concerti grossi des »kunstreichen Herrn Archangelo Corelli« »mit großer Anzahl Instrumentisten« in Rom gehört, ja seine eignen Versuche darin in dessen Wohnung zum Erklingen gebracht habe. Zum Prahlen aufgelegt wie öfters, läßt er bald darauf sein eigenes Verdienst nicht unerwähnt: »gleichwie schon längstens in meiner zu Ruckkunft auß Frankreich, ich der Erste die Lullianische Ballet-Arth, also habe ich diser der Orten annoch unbekanten *Harmoni* einige Probstück[als] der Erste in Teutschland gebracht«. Wie rasch er Schule machte bei seinen Landsleuten zeigen die Arbeiten J. C. Fischer's, B. A. Auffschnaiter's und J. A. S'.

Muffat's Konzerte — es sind durchweg Suiten mit einleitenden Sinfonien — stehen denn auch, was die Handhabung des Konzertstils anlangt, nicht weit von den Corelli'schen, so sehr sie sich inhaltlich von ihnen entfernen. Beide Meister schrieben unter dem gewaltigen Eindrucke der venetianischen Oper, speziell deren Sinfonien. Die untrüglichen Wahrzeichen dieser: gewichtige Einleitungsakkorde, plötzliche Allegrointermezzi mit Fanfarenmotiven und spannenden Fermaten [1]), kehren sowohl bei Corelli (vgl. die Konzerte Nr. 1, 2, 5, 7) wie bei Muffat immer wieder. Der »Armonico tributo« bietet geradezu eine Musterkarte venezianischer Sinfonietypen, wie man sich aus beigegebenen Proben im vorliegenden Denkmalsbande überzeugen kann. Die Abhängigkeit streift bisweilen ans Kopieren gewisser berühmter Vorlagen, z. B. Cavalli's, in den Sätzen auf S. 122 und 131. Es ging Muffat wie Rosenmüller, der ebenfalls nicht umhin konnte, in seinen Kammersonaten von 1670 der venetianischen Sinfonie ein tiefes Kompliment zu machen. Gegen 1700 aber, als Muffat die Umarbeitung der Sonaten zu Konzerten vornahm, hatte sich das venetianische Opernideal schon einigermaßen verflüchtigt. Man merkt den Bearbeitungen geradezu an, wie sie versuchen, dem veränderten Zeitgeschmack Rechnung zu tragen. Der nicht mehr lebenskräftige Stil von 1682 wird soviel als möglich vertuscht. Die dem IV. Konzert entsprechende ältere Sonate Nr. 2 zeigt beispielsweise im dritten Satze noch drei venetianische Tempowechsel, die im gleichen Konzertsatze zugunsten einer ruhigeren Entfaltung des Tonstroms gestrichen sind. Aus demselben Grunde ist das Pausen- und Fermatenwesen der ersten Sonate im fünften Konzert gefallen und in fortlaufende Konstruktion aufgelöst, Veränderungen, die wohl nicht nur, wie der Herausgeber ganz allgemein annimmt, auf Rechnung der höheren Gewandtheit in der Kompositionstechnik zu setzen sind.

Daß größere operative Eingriffe in die Struktur der Sätze sich bei der

---

1 Siehe dazu A. Heuß' gründliche Studien über die venezianischen Opernsinfonien. Jahrg. IV. Heft 3 der Sammelbände der IMG.

Konzertbearbeitung nötig machten, ist selbstverständlich. Das Formprinzip aber: die Suitenanlage, ging auf die Konzerte über. Sie ist viel breiter im Großen, viel komplizierter im Kleinen wie die der Corelli'schen. Den gewandten Lullyschüler, der ausdrücklich betont, die französische Lieblichkeit der Balletarien »unverletzt« beibehalten zu haben, verleugnet sie nirgends. Französisch ist auch die Erlaubnis, statt des Streichkonzertinos unter Umständen ein Blastrio von zwei Oboen und Fagott zu verwenden. Darin einen besondern »koloristischen Zug« des Meisters zu erblicken, heißt zu weit gehen. Solche Substitutionen sind bereits in der älteren Kanzonenperiode üblich und erklären sich einfach aus dem Musikbetriebe einer Zeit, die noch keine streng disziplinierten Privatorchester für Gelegenheitsmusiken zur Verfügung hatte. Dem Concerto grosso die Oboe als obligaten Bestandteil zugeführt zu haben, scheint Albinoni's Verdienst zu sein. Will man Proben einer durch Blasinstrumente, namentlich Trompeten, gehobenen musikalischen Koloristik aus Muffat's Zeit, so wird man vor allem die Arbeiten der bologneser Kirchenschule mit dem Cazzati, Bononcini, Perti, Torelli, Gabrielli in Betracht zu ziehen haben. Überhaupt dürfte eine Publikation bedeutsamer italienischer Instrumentalkompositionen aus dem Ende des 17. Jahrhunderts — es kämen neben Bassani und Legrenzi die beiden Vitali, der ältere Bononcini, vielleicht auch Colombi und Albergati als Hauptrepräsentanten in Frage [1]) — am besten belehren, über welche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und der Mittel der Italiener jener Zeit verfügte, im Gegensatz etwa zu Muffat, der trotz mancher »Geniezüge«, trotz fleißiger Arbeit und reicher Fantasie seine italienischen Vorbilder keineswegs überall erreicht. Das liegt hauptsächlich an dem oft schwerfälligen Satzaufbau, der die leichte italienische Mache gerade in Kammerstücken nun einmal nicht auszustechen vermag. Man könnte zum Vergleich etwa G. B. Vitali's »*Varie Sonate alla Francese*« op. 11, Modena 1684 heranziehen, Tanzsätze in Gestalt von Ballets, Correnten, Gavotten, Introduktionen, ähnlich jenen und für sechs Instrumente (drei Violinen, zwei Violen und Baß) geschrieben. Ihre Faktur ist zwar kürzer, leichtfertiger wie die der Muffat'schen, aber das innere Leben, die Melodik, der Reichtum an rhythmischen und harmonischen Pointen ungleich größer und anziehender. Und wie wenig Muffat sich den italienischen Violinstil anzueignen wußte, vielmehr den ungelenken französischen beibehielt, lehrt ein Blick auf Stücke wie Albergati's »*Concerti varii da Camera*« *op. 8* (1702), wo ein schwungvoller, stets vornehmer Violinsatz auch den kleinsten Balletformen höheren Reiz verleiht.

Es liegt keineswegs in meiner Absicht, den Deutschen Muffat etwa gegen die Italiener auszuspielen. Er würde zugleich mit andern deutschen Meistern dabei in vielen Punkten den Kürzern ziehen. Schafften sie doch alle nach den innern Gesetzen ihrer Natur und wollen danach beurteilt sein. Immerhin sind solche Vergleiche, mit Maß unternommen, lehrreich und bewahren am besten vor Überschätzung. Muffat's Konzerte sind die Manifestationen eines selbstbewußten, hochbegabten Mannes, der die Technik meisterlich handhabt und keinen Augenblick vergißt, daß Musik nicht ein bloßes Spiel mit Tönen, sondern Ausdruck der Affekte ist. In dieser Hinsicht bieten sie nicht nur dem mit historischem Blicke Herantretenden, sondern auch dem für

1 Wasielewski's Notenbeilagen zu »Die Violine im 17. Jahrhundert«, aus denen noch immer die Hauptkenntnisse über die Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts geschöpft werden, genügen neuerer Forschung zur Orientierung nicht mehr.

die Praxis nach wertvollen älteren Sachen Ausschauenden reiches Material. Dirigenten von Kammermusikvereinen sollten sich ihrer annehmen, vor der Aufführung aber nicht versäumen, sich Muffat's Vorrede mit allerlei wichtigen Bemerkungen über Besetzung und Ensemblespiel anzusehen, damit die Zuhörer auch wirklich, wie der Autor verlangt, »in einer continuirlichen Auffmercksambkeit auffgehalten« werden.

Die neue Publikation, äußerlich wieder ein Muster der Notenstechkunst, hat durch Dr. Erwin Luntz eine sachkundige und umsichtige Redaktion erfahren. Der auf Grund reichlicher Bezifferung ausgesetzte Cembalopart hätte freilich einer freiern, belebtern Fassung bedurft, namentlich an Stellen, wo der Baß in halben Noten schreitet und die Gefahr des Stockens der Bewegung nahe liegt.

Leipzig. **A. Schering.**

Musikberichte.

Leipzig. Einige Konzerte, die teils letzthin stattgefunden haben, gehören in das Interessefeld dieser Zeitschrift, weshalb über sie berichtet wird. Es sind die Festkonzerte des *Riedel-Vereins* (Dir. Dr. Göhler) und die Konzerte des *Bach-Vereins* (Dir. Karl Straube). In seinem ersten Konzert brachte der Riedel-Verein, getreu dem Prinzip seines Gründers, Riedel, ältere geistliche a cappella Gesänge zum Vortrag, so H. L. Hasler's wuchtigen Choralsatz »Ein feste Burg«, und eine wenig gekannte Solokantate für Sopran mit Streichinstrumenten und Continuo von Franz Tunder (1614—67) »Ach Herr laß deine lieben Engelein« (Denkmäler deutscher Tonkunst, Band III), die wohl in erster Linie durch den selbständigen Anteil der Instrumente interessiert, der zeigt, daß man auch in Deutschland um die Mitte des 17. Jahrhunderts ganz charakteristische instrumentale Bilder zu schaffen wußte. In der Behandlung des Textes tritt die im Anfang des 17. Jahrhunderts aufkommende Kadenzmanie, die dem Reime nachgeht und hiernach skandiert, stärker zutage als man sie bei anderen Komponisten um diese Zeit antrifft. Aus dem 17. Jahrhundert gab es ferner eine Allemande aus einer Suite des *Banchetto musicale* von J. H. Schein (1. Band der Gesamtausgabe von A. Prüfer), die in einfacher Streichquartettbesetzung gespielt wurde. Göhler hat Schein selbst für sich, wenn er Streichbesetzung wählt, der schreibt, daß die Stücke »*auff allerley Instrumenten, bevoraus auff Violen zu gebrauchen*« seien. Wir wissen aber, daß diese Zeit die Besetzung ganz den jeweiligen Lokalverhältnissen anpaßte. Wenn Schein die Streichbesetzung empfiehlt, so dachte er unbedingt an ein Spiel im Zimmer, das seinen Wunsch ohne weiteres begreiflich macht. Da an einen Gebrauch dieser Tanzstücke in der Kirche zu Schein's Zeit selbstverständlich nicht zu denken ist, so sind wir in dem Falle, durchaus selbständig verfahren zu müssen und die Besetzung einer Lokalität anzupassen, an die Schein bei diesen Stücken selbst nicht dachte. Für ein Spiel dieser Stücke in der Kirche, wozu die Paduanen und Allemanden sich ohne weiteres eignen, da sie nichts »modern« Weltliches an sich haben, wird man weitaus besser die Besetzung wählen, die damals uns noch lange später für das Spiel im Freien üblich war, nämlich Blasinstrumente, und die in der Kirche von wunderbar feierlicher Wirkung ist. Verwerfen möchte ich jedenfalls einfache Streichbesetzung, da hier ein aufdringliches subjektives Spiel, besonders der ersten Stimme in den seltensten Fällen zu vermeiden ist. Da die langsamen Sätze aus Suiten dieser Zeit ganz vortrefflich in die Kirche passen, wird ein Anschneiden der wichtigen Besetzungsfrage nicht unwillkommen sein. Die übrigen Vorträge, unter denen Bach's

Motette, »Singet dem Herrn«, Mendelssohn's Psalm 43 und die Fest- und Gedenksprüche op. 103 von Brahms hervorzuheben sind, fordern an dieser Stelle zu keiner Besprechung heraus. Das zweite Festkonzert brachte eine wahrhaft glänzende, wunderbare Aufführung von Liszt's Kolossalwerk »Christus«.

Der Bachverein führte, seit er unter der neuen Leitung, dem ausgezeichneten Thomasorganisten Karl Straube steht, in drei Konzerten lauter Bach'sche Werke vor, woran er vorläufig ganz gut tut. Hat er einige fundamentale Werke, wie die Johannespassion, die hier ganz unbekannt geworden ist, durch öftere Aufführungen dem Publikum ins Herz gesungen, so wird es gut sein, wenn der Verein als bestes Reagenzmittel zu Bach'schem Wesen auch Händel, und zwar dessen kleinere Kompositionen, berücksichtigt. Im ersten Konzert kamen die Kirchenkantaten »Wer nur den lieben Gott läßt walten«, »Wachet, betet«, die aus der Weimarer und der ersten Leipziger Zeit stammen, ferner die Solokantate »Jesus schläft, was soll ich hoffen« für Alt, Tenor und Baß zum Vortrag. Wie der Riedel-Verein, so hat auch der jetzige Bach-Verein mit der stilgemäßen Besetzung von Werken dieser Epoche Ernst gemacht, so daß das *Gewandhaus* das einzige hiesige große Institut ist, das mit dem üblichen modernen Apparat musiziert und den Werken in dieser Art Gewalt antut. Zur Diskussion möchte ich aber eine Frage vorlegen, die der Vortrag der Choräle unter Straube hier aufgeworfen hat. Die Choräle werden nämlich nicht im gewöhnlichen, langsamen Tempo vorgetragen, sondern je nach dem, was sie aussagen, schneller oder langsamer. Und zwar erstreckt sich diese Auffassung soweit, daß die Fermaten übergangen werden, um den musikalischen und textlichen Zusammenhang nicht zu unterbrechen. Zur Rechtfertigung dieser Vortragsweise läßt sich wohl in erster Linie anführen, daß Bach durch seine kunstvolle, ausdrucksvolle Choralbehandlung die Choräle ganz in die Kunstsphäre erhoben hat, weshalb man auch zu diesem durchaus freien, individuellen Vortrag sich gedrungen fühlen kann, und insofern verdient diese künstlerische Behandlung sicherlich Nachahmung. Vielleicht äußern sich aber auch andere Ansichten, die im Interesse der Sache laut werden. Das dritte Konzert des Bach-Vereins ist das sogenannte »*Hauskonzert*«, in dem weltliche Werke zur Aufführung gelangen, dieses Mal die h-moll Suite mit obligater Soloflöte, das zweite Brandenburgische Konzert (F-dur) in der Bearbeitung Kretzschmar's und die Sopran-Solokantate »Weichet nur betrübte Schatten«. Das Konzert zu besuchen, war Referent leider verhindert.

A. Heuß.

Lemberg. Die letzte ganz schwache Saison wurde in der Oper mit Thomas' »Hamlet« (Dr. K. Zawiłowski) geendet. In der Philharmonie spielte das Militärorchester zwei Sätze aus der Sinfonie und eine sinfonische Dichtung des Konservatoriumsdirektors Mieczysław Sołtys. Auch Bach's Matthäus-Passion wurde unter seiner Leitung, allerdings bedauernswert schlecht aufgeführt. Dr. Zawiłowski sang mit Erfolg Lieder von Schubert, Schumann, Brahms und einiger polnischen Komponisten (Karłowicz, Gall, Niewiadomski). — Jetzt waltet die Gassenkönigin-Operette, welche den Lembergern mehr zur Überzeugung spricht als die Konzerte eines Dohnányi oder J. Friedmann.

Adolf Chybiński.

London[1]. — Since the notes given in the January Zeitschrift, what may be called the Christmas to Easter musical season has occurred and passed. — At an early "Popular" Concert (new Kruse series, see IV, 553 and V, 141), Stanford's new string quintet was played for the first time. It is a work in the composer's most lucid vein, and he has not attained lucidity at the expense of fulness of content or solidity of structure. The quintet is certainly Irish in feeling, but is not, like his Irish Rhapsodies, based on traditional tunes; nor do its themes reproduce slavishly the mere externals of Celtic music. However the spirit is there, and the quintet is worth careful study, if only because of the way in which this end is achieved, and because it is a concrete proof of the worthlessness of a great deal of the fashionable talk about "local colour". Of the four movements, the slow movement was at a first hearing the most impressive. — The exhibition of several mechanical pianoforte-

1) Der Bericht mußte wegen Raummangel zurückgestellt werden. Die Red.

players has brought into relief the pros and cons of the subject. Just as in the common phrase some animals can do everything but talk, so the Pianola (or whatever it be styled) can do everything but change its tone-colour. It is human, because it sounds like a pianoforte played by a human player; it is inhuman, because of the changelessness of the quality of tone throughout all the variations of power. Another still more vital problem to be solved by inventors is how to make a melody stand out against the accompaniment. It is obvious that at present any two notes sounded simultaneously on a piano worked by a mechanism must be of equal power, so that when a melody is accompanied by a chord of three notes the accompaniment is three times as loud as the melody. Here again the Pianola is very inhuman for the least intelligent player makes the melody prominent somehow, and a player who knows enough and feels enough to make the differences of time and force that a Pianola can make would certainly not fail in this elementary respect. This combination of perfection and limitation is almost uncanny — it is as if Jekyll and Hyde were playing at once. jointly and severally; the one a very cultivated musician, the other quite unmusical. These remarks do not lose sight of the fact, scarcely yet explained yet for which experts will vouch, that somehow no two people playing the same Pianola attached to the same pianoforte will make it sound precisely the same. It is also an indisputable claim for the instrument that in the household it makes music of all kinds accessible to many who otherwise could gain no acquaintance with it.

At one of the Queen's Hall Symphony Concerts (III, 325, 333, 493) Eugen D'Albert played Liszt's E flat concerto as only he can play it. We have heard performances dazzling with hard brilliancy of technique, performances glowing with temperamental flames — flames that shot up brightly and flames which burned sullenly with much smoke — and performances which showed complete intellectual apprehension of the component parts of the concerto and gave a very clear exposition of them. But a performance uniting all these qualities is a rare thing, and D'Albert afforded his hearers the highest kind of artistic pleasure, which comes only when all three essentials of a great performance are duly combined and exercised on worthy material. It will seem to many people a rash and stupid thing to say that Liszt's Concerto is worthy. Ever since Hanslick sneered at "the triangle concerto" it has been called many hard names; but it has retained the affections of pianists and of audiences. At any rate it is not a mere copy of something else; it is very bold in its innovations in structure and it has left its mark on musical history in that way. When it was first produced the Concerto was generally supposed to have a programme — and it is still generally thought to have one — but it has never been disclosed. When Liszt was asked, he hummed the notes of the first theme to the words "Das versteht Ihr alle nicht — Ha,. ha". D'Albert must have converted many persons to a belief in Liszt. Nor must the share of Henry J. Wood in his triumph be forgotten, for the band played the accompaniment magnificently.

At a Richter Concert, Hans Richter played Richard Strauß's "Also sprach Zarathustra". That he is not an ardent Straussian is an open secret, but he is too great an artist not to throw himself heart and soul into everything that he undertakes, and it is scarcely a paradox to say that for those to whom the work is strange his reading is a better commentary than the composer's own interpretation. As to Nietzsche's philosophy, — though it seems to be a system of revolt, and though there would appear to be nothing further removed from the ordinary man of today than the Over-man who has recoined the whole moral currency and whose soul dances in gold-emerald ecstasy, having passed beyond good and evil: yet on the other hand the result of it all would seem to be a justification, nay a glorification, of the most rigid caste system, resting on might and denying rights to all beneath. The Overmen are all equal, and form a republic among themselves; but they are tyrants to all the rest of the world, and the essence of their being is a healthy primordial contempt. Strauß did not attempt, as some people still persist in saying that he did, to set Nietzsche's system to music. He did however mean to represent in each of the sections of the tone poem the various stages through which a man, as

typical of the race, passed before arriving at Nietzsche's standpoint. And then he goes further. The main musical thought in the whole is the constant opposition between one theme which represents the insoluble riddle of Nature and Being and another which represents man's fruitless efforts to solve it. Even at the end, after man has got to the standpoint of the Over-man, the conflict in the music continues and the riddle remains unsolved. When Strauß conducts the work he passes over many of the details of the score, but insists on this contrast from first to last relentlessly. With him all the themes become sharp and angular; he flings them, so to speak, at she hearer till they sting like hailstones. He makes the fugue subject representing Science precise and formal, and its development very clear; and he makes the great climax when the middle theme suddenly interrupts the supernatural dance of the soul terribly dramatic. But in other places he insists on the serpentine grace of his themes, and he makes the "dance of the soul", by keeping all the figures veiled and undecided in rhythm, an uncanny, fantastic, elusive thing, With Richter it is all very different. The savage contempt of it is toned down, the details are clearer; Science becomes a consoling but a mysterious thing, the dance is less dithyrambic and the feet of the dancer come nearer to solid earth. and the agonising intensity of the perpetual conflict is softened. And there is one passage where Richter gives to the music a majesty which it lacked under the composer, and that is the opening, where we are asked to imagine the philosopher contemplating the spectacle of a sunrise in the mountains. In comparing the two renderings, one is almost tempted to say of the composer that he builded better than he knew. Thus Richter's interpretation is easier to follow on a first hearing and less likely to terrify the timid; and more amiable, if that word is allowable in such a connection. It also gives one a higher idea of the purely technical skill of the composer, which is nowhere more extraordinary than here.

At another Queen's Hall Symphony Concert Mme. Kirkby Lunn sang 4 new songs by Percy Pitt (III, 333), which are all settings of modern French texts. I do not say poems, because one of them (from the Chansons de Bilitis of Louys) is prose. Percy Pitt has a fondness for the vague, elusive moods of the newer school of French poetry, and it is a thing for which he is much to be praised that he avoids the common fault of British song-writers, whose literary horizon is seemingly limited to mid-Victorian verse. But it is not everybody who would find inspiration for songs in the poem that he has chosen. Verlaine's "Silence", in which the poet compares himself to a cradle rocked in a vault by a unseen hand, for instance, would hardly seem to most British musicians fruitful of musical ideas. Still less would they find in his "Mandoline" anything to inspire their muse. In that poem Verlaine speaks with the delicate weariness of the very blasé man of the trite love-makings of the serenaders of a southern night; and Albert Samain's "Souvenir" is a welter of far-fetched similes in melodious verse. But in a truly modern spirit Pitt has stripped off all the extraneous matter to use Wagner's phrase, seen in all of them the expression of a mood which is a fit subject for music. His vehicle of expression is above all the orchestra; and as studies in orchestral colour the songs are all of great interest and of considerable beauty. I would point to the exceedingly clever use of the harp with its repeated pulsations in the first, and to the mysterious effects of the soft chords in the brass in the second, which are very expressive. To reproduce Silence in music would seem to be the height of paradox; but still it can be done. In the third "Mandoline" the suggestion of atmosphere without any use of the trite pizzicati into which the mere mention of the mandoline betrays the average song-writer, is extremely subtle, and the last is full of glowing colour. These songs require to be heard more than once; but they made a considerable impression, and the singer was several times recalled.

At another Richter Concert, a great success fell to Artur Schnabel, a young pianist, who played Brahms's *B* flat concerto. He is a pupil of Leschetitzky, but he has none of the usual Leschetitzkian ferocities. Indeed he is remarkable for a sanity which seems to be beyond his years. It has been said by German critics that he never was young, and the same has been said of Brahms; and such intellectual kinship

explains why he is such an exceptionally fine interpreter of Brahms. One has rarely heard Brahms playing in which the peculiar technique seemed to be so purely a natural vehicle for the expression of the musical ideas; and seldom where the difficulties have been conquered with more consummate ease. It was in the finale that Schnabel was at his best, and here a peculiarity of his technique made itself apparent, which is worth attention, and seems to show that among younger pianists a reaction is impending. It is not brilliancy in the accepted sense that is his chief aim, or quasi-orchestral effects, but rather limpid clearness and absolute finish. It is not variety of glowing colour, so much as the discovery of subtle contrasts, that he wants. This reminds one of what people in the fifties used to write about the difference between Liszt and Thalberg; there are some still living who preferred Thalberg and predicted a return to his methods. Schnabel is certainly one of the rising young players of the day, for whatever he does is musikalisch. It is a great defect of the English language that this word is untranslatable in such a connection. To say that anybody's playing is musical means nothing. To say that it is musicianly is a terrible accusation, for it suggests the academic who writhes in ecstasy over a canon at rovescio, or still more the extremely able youth who thinks that he has wrested his secret from Brahms when he bestrews scoring paper with masses of chords very low down in the wood wind, plenty of cross-rhythms and phrases beginning before their predecessors have left off, or when he has created a theme of four notes and accompanies it with augmented and diminished inversions of itself. What we want is a word which implies a combination of knowledge and intellect with temperament.

The Bohemian quartet played Bohemian music at a Broadwood Concert (IV, 549). Smetana's Quartet "Aus meinem Leben" is of course purely Czechish; but in Dvořák's Quintet we have the Negro seen through Czechish spectacles or heard through Czechich ears. This Quintet, which had apparently not been played in London before, undoubtedly made a great impression; but how far that impression was due to the wonderful unanimity, the deep tenderness, and the volcanic energy of the playing, it is hard to say. It is an unequal work; for some of the themes certainly go as far in the direction of banality as it is safe to go in chamber music which calls itself serious. This is specially the case in the finale; but its coda is a piece of finely spirited and masculine writing. The Scherzo is not without suggestions of the all-pervading Cake Walk; but its Trio is a very heartfelt melody, which Nedbal played on his viola quite divinely.

On 12th March 1904 Liszt's "Dante Symphony" was played at a Queen's Hall Symphony Concert. This was given in London by Wilhelm Ganz in 1882, by Richter in 1890, and once by Walter Bache; and that is all that London has ever heard of it. The most aged of all the errors into which people fall in talking of Liszt is that he is an imitator of Wagner — the truth being that there is a great deal of indebtedness on Wagner's side. To take two concrete instances only, there is a great deal of Parsifal in the B minor piano Sonata of Liszt, which was composed in the fifties, and still more of it in the Magnificat which forms the close of the Dante Symphony. That of course does not alter the fact that Wagner did a great deal more than Liszt could do with the ideas which were common to both. Another error — or rather class of errors — equally venerable, is that whereby many quite honest people feel themselves impelled to judge a symphonic poem as if it were a symphony. It is a concrete proof of the disadvantages under which a writer on music labours, as compared with his brethren whose subject is painting, or architecture, or the drama, that he has so often to clear the ground of misconceptions like this. The elementary distinctions, such as those between a group of portraits and a landscape, between the Parthenon and Westminster Abbey, and (unless one is dealing with the complexities of the various forms of musical comedy) between the various kinds of drama, may be assumed to be known. With music however one has to explain that a symphonic poem is not a symphony, and that to judge the one by the rules applicable to the other is as sensible as to complain that the poems of Verlaine do not conform to rules deduced from the deathless verse of Racine. It is necessary to point

out once more than in a symphony the development is conditioned by nothing but the music itself; in a symphonic poem the subject has also to be considered. And although Liszt over fifty years ago carefully pointed out that both have to be kept in view, many professors are earning livelihoods, supposed to be honest, by telling successive generations of pupils that in a symphonic poem there are no purely musical considerations. The formula for the precise relation between the two halves of the double principle of design has not yet been found — perhaps it never will be found — and possibly the truth is that each case must have its own formula; but to say that therefore there is no design, and it simply does not matter what you do, is absurd. The road to the Temple of Fame is thick with the decaying leaves of elaborate scores written in that belief. To write a good symphonic poem a man must be both a good poet and a good symphonist. With regard to Liszt's Dante symphony another special error has to be dispelled. He did not strive to illustrate the whole of Dante's "Divina Commedia". To say that he did is of course a very convenient amusement for the makers of cheap epigram — much more convenient than an attempt to understand what he did try to do. It would be as wise to pretend that Rembrandt wanted to tell the whole family history of Jan Six when he painted his portrait, and then to condemn him for having failed. What Liszt did try to do was — to use Wagner's words — to get at the concrete content of human feeling in Dante and translate that into music. And if human feeling is not a fitting subject for music, then what is left to it? Liszt represents the torments of the dwellers in Inferno and the contrition of those in Purgatory. That the state of those in Paradise is too abstract, too superhuman, too far removed from any possible experience, he realised — probably in consequence of Wagner's expostulations — and made the work end with a Magnificat founded on the old "Crux Fidelis" of which many composers are so fond) representing the souls of the blessed hymning the praises of the Deity. If that is not allowed as a subject for music, then three-quarters of our most cherished treasures of oratorio must be jettisoned. But the very people who protest most loudly that Liszt tried the impossible are just those who would cling most closely to those treasures. Such are the fatal consequences of refusing to think.

The performance of "Tod und Verklärung" at a Philharmonic Concert showed that Frederick Cowen is a real conductor who deserves more than merely conventional words of praise. The analytical programme of this concert told the audience that it was not necessary for us to trouble ourselves about the subject the composer had in his mind, and that the music had best be analysed from the purely musical point of view. As there were probably over a thousand teachers in the hall, and as probably each one of them has by now conveyed this view, without criticising it, to about a dozen pupils, the mischief done by the preaching of such false doctrine is very great. The theory inculcated, of course, is that Strauß tried to write a symphony and failed dismally. It is true that "Tod und Verklärung" would hardly be good as a movement of a symphony; but then it never tried to be any such thing. It is really time to give up teaching that every symphonic poem is a symphony gone wrong. As however it is only about sixty years ago that the essential differences between the two were made quite clear by Liszt in his essay on Berlioz, perhaps I am a little too impatient. There is another thing. It is stated that "Tod und Verklärung" is based on a set of verses attributed to Alexander Ritter. Now Strauß is the last man to write a symphonic poem based on a programme supplied by somebody else — such a thing would be entirely contrary to all his ideas of art — and that makes this question more important than it would at first seem to be. The facts are of course that Strauß tried to illustrate in "Tod und Verklärung" a sort of scenario invented by himself, and that Alexander Ritter wrote the verses after he saw the score. Alfred Kalisch.

München. Hier hat sich unter reger Beteiligung aller interessierten Kreise eine Ortsgruppe des »*Allgemeinen deutschen Musikvereins*« konstituiert, die sich gleich in den ersten Wochen ihrer Tätigkeit eifrig in neuen Veranstaltungen zeigte. Ein Max Reger-Abend machte uns mit einer Reihe hier noch nicht gehörter Werke dieses so fruchtbaren und immer interessanten Tondichters bekannt; großen Eindruck erzielten

besonders die Orgelkompositionen. Einige »schlichte Lieder« waren ebenfalls erfreulich. während ich nicht anstehe, die zu Gehör gebrachte Klarinettensonate als das ödeste und empfindungsloseste Werk zu bezeichnen, das ich seit langem kennen gelernt. Ein älteres vom Hösl-Quartett erstmalig gespieltes Streichquartett in A-dur hingegen gibt sich in jeder Hinsicht frischer. Des weiteren bot die Ortsgruppe noch einen fesselnden Vortrag Rösch's über die Berliner Tantièmenanstalt und eine Bach-Beethoven-Matinée Lamond's. Letzterer Künstler gab uns im Verein mit dem genialen Cellisten Kiefer und dem trefflichen Geiger Kilian einen Hans Pfitzner-Abend, der zum ersten Male das bisher nur einmal vor Jahren in Berlin gespielte Trio op. 8 brachte, ein Werk, das in seiner Unmittelbarkeit, trotz seines komplizierten Baues, die Hörer sofort enthusiasmierte. An alter Musik bot der Chorschulverein unter Domkapellmeister Wöhrle zwei fünfstimmige Madrigale von Monteverdi, vier dreistimmige deutsche Lieder von J. H. Schein (aus den »Waldliederlein«), sowie vier altitalienische Monodien von S. de Luca, Raffaelo Rontani, Giulio Caccini und Andrea Falconieri; namentlich des letzteren graziöse Villanella »*Vezzorette e core pupilette*« gefiel sehr.

Eine eigenartige Veranstaltung gab der stets auf außergewöhnliches bedachte »Orchesterverein« mit der szenischen Aufführung des »*Pygmalion*« von Rousseau nach der von mir erstmalig herausgegebenen Berliner Partitur. Ich hatte das Werk eigens dafür etwas retouchirt, im wesentlichen mich jedoch auf Ausgestaltung der Mittelstimmen unter Weglassung des Cembalo sowie Zusatz von zwei Fagotten beschränkt. Die von dem bekannten Architekten Prof. E. Seidl geleitete Inszenierung ging auf gleichzeitige Illustrationen zu dem Werke, von Moreau le Jeune gestochen, zurück. Als Übersetzung ließ ich eine gleichzeitige, 1788 publizierte, in Goethe'scher Formenschönheit sich bewegende Übertragung des Wiener Dichters Gottlieb von Leon benutzen. Da ich meine Studien über das Werk in dem ersten Beiheft der IMG. (J. J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion) ausführlich mit Notenbeispielen niedergelegt habe, kann ich wohl an dieser Stelle auf weitere historische Ausführungen verzichten. Das Werk wurde zweimal gegeben und fand vielen Beifall. Leider mußte man die ursprüngliche Idee, den »Devin du village« an den gleichen Abenden zu geben, fallen lassen, und so ging nur die liebliche Ouvertüre dieses Singspiels voraus. Einige kleine Konzertwerke beschlossen die anregenden Abende, die auch weitere Kreise mit dem Gedanken an ausgiebigere musikhistorische Bildung vertraut machten.

Edgar Istel.

Wiesbaden. Victor von Woikowsky-Biedau's Tondrama »*Helga*« fand bei seiner Uraufführung am hiesigen Hoftheater freundlichen Beifall. Obwohl auf den Pfaden Wagner's wandelnd, bietet der Komponist, der auch seinen der germanischen Sage entlehnten Text selbst mit viel Geschick verfaßt hat, doch so viel Eigenes und zeigt vor allem so viel Sinn für dramatischen Aufbau, daß man von dem Werk als Ganzes, trotz einiger Längen, einen günstigen Eindruck erhält. Ludwig Meinecke.

Nachrichten von Lehranstalten und Vereinen.

Dresden. Vor 50 Jahren, im Frühjahr 1854, wurde der Tonkünstlerverein zu Dresden gegründet, und zur Erinnerung daran haben in diesen Tagen eine Reihe von festlichen Veranstaltungen stattgefunden. Im Auftrage des Gesamtvorstandes hat der Historiker Otto Schmid eine Festschrift verfaßt, der die folgenden Angaben über die Veranlassung zur Gründung entnommen worden sind. Im März jenes Jahres hielt sich Robert Volkmann in Dresden auf und ließ sich bei Richard Pohl von einem erst kurz vorher gebildeten Quartettverein sein A-moll-Quartett op. 9 und sein B-moll-Trio op. 5 vorspielen. Die Anwesenden wurden von diesen Werken derartig

gepackt, daß sie beschlossen, einen Verein zu gründen, »in dem die Instrumentalwerke für Kammermusik aller, auch der neuesten Zeit, Pflege und Ausführung finden sollten.« In diesem Programme lag trotz der wenigen Worte, die es enthielt, die Kritik der damaligen künstlerischen Verhältnisse der Residenz. Es bestanden zwei Quartettvereinigungen der Konzertmeister Franz Schubert und Karl Lipinski, die jedoch nur Quartette, und auch ausschließlich nur klassische, zum Vortrag brachten. Durch die Erweiterung dieser engen Grenzen konnte ein neues Leben beginnen, konnte der ganze Reichtum der Vergangenheit und der Gegenwart erschlossen werden. Die großen Führer des Vereins, der den Namen Tonkünstlerverein erhielt, waren die bekannten Musikgelehrten, die zugleich auch als ausübende Musiker Tüchtiges leisteten, Julius Kühlmann und nach ihm Moritz Fürstenau. Sie verschafften durch ihre rastlose Tätigkeit, durch die gediegenen, von weitem Blick zeugenden Programme und durch die Sorgfalt, die sie auf deren Aufführung verwenden ließen, dem Verein eine angesehene Stellung im Musikleben Dresdens. Lange Jahre hindurch, von 1889 bis 1903, war Friedrich Grützmacher erster Vorsitzender gewesen, und jetzt ist es der als Mensch und Künstler gleichbedeutende Friedrich Böckmann, der bei der jetzigen Feier zum Königlichen Professor ernannt worden ist. Der Verein zählte am Schluß des 49. Vereinsjahres 273 ordentliche, 19 auswärtige, 415 außerordentliche und 18 Ehren-Mitglieder.

Das Festkonzert fand am 22. April statt, und das Programm wies folgende Nummern auf: Jubelouverture von Weber und Meistersinger-Vorspiel von Wagner; den beiden Meistern, die einst manche Freude, aber auch manches Leid in Dresdens Mauern gekostet haben, Bläser-Serenade von Richard Strauß — um der Gegenwart gerecht zu werden — Lieder von Beethoven und Schumann und das Tripelkonzert in D-moll von Bach, um das Klavier, diesen wesentlichen Faktor der Kammermusik, genügend zur Geltung kommen zu lassen. Die Ausführenden waren die Königliche Kapelle unter Leitung des Herrn von Schuch — den Bläserchor dirigierte Herr Hofkapellmeister Hagen —, die drei Pianisten Roth, Scholz, Sherwood, Kammersänger Scheidemantel und Herr Reichert, der die Begleitung der Lieder übernommen hatte.

Am 24. desselben Monats fand ein großer Festaktus statt, bei welchem die neuen Ehren-Mitglieder verlesen und eine Anzahl Adressen überreicht wurden. Am folgenden Abend fanden die Feierlichkeiten ihren Abschluß in einem Festbankett und Ball.

E. Reuß.

Kopenhagen. Der neulich gegründete *dänische Tonkünstlerverein* ist in fünf Gruppen organisiert: A. Komponisten, B. Instrumentalisten, C. Sänger, D. Musikpädagogen, E. Musikschriftsteller. Vorstand der letzten Gruppe, die zwölf Mitglieder zählt (darunter Dr. Hammerich, Ravn, Thrane, Hetsch usw.), ist Dr. W. Behrend.

Wien. Eine »*Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien*« hat sich hier anfangs Mai gebildet, die den Zweck hat, »das unmittelbare Verhältnis zwischen den schaffenden Tonkünstlern und dem Publikum zu schaffen, der Musik der Gegenwart in Wien eine ständige Pflegestätte zu bereiten, das Publikum in fortlaufender Kenntnis über den jeweiligen Stand des musikalischen Schaffens zu halten«. Allgemein geklagt wird nämlich in Wien über den Mangel an bedeutenden Novitäten, an der Interesselosigkeit des Publikums diesen gegenüber, eine Erscheinung, die in krassem Widerspruch zu Wiens tonangebender musikalischer Vergangenheit steht. Dem sucht die neue Vereinigung entgegen zu steuern, die es sich dabei zum Grundsatz gemacht hat, bei der Auswahl der aufzuführenden Werke keine Stilgattung, keine »Richtung« zu bevorzugen. An der Spitze steht Alex. v. Zemlinsky. Das Ehrenpräsidium hat Direktor G. Mahler übernommen. Ungefähr 20 Tonkünstler sind der Vereinigung, die als Mitglieder nur Komponisten aufnimmt, beigetreten. Für das nächste Jahr sind drei Orchester- und drei Kammermusik- und Liederabende in Aussicht genommen.

Notizen.

Anton **Dvořák's** Debüt als Komponist. Die Redaktion entnimmt dieses Erlebnis des jüngst verstorbenen größten böhmischen Komponisten einem Aufsatze H. Krigar's über diesen Komponisten im Jahrgang 1880 des musikalischen Wochenblattes, um es vor Vergessenheit zu bewahren. »Der junge, 12jährige Dvořák war, wie bekannt, von seinem Vater nach Zlotic zu seinem Onkel geschickt worden, wo ihn der Organist Liehmann im Orgelspiel und in der Theorie unterwies. Dieser, ein gewandter und sehr strenger Herr, verachtete, trotz seiner kirchlichen Stellung, keineswegs die weltliche Musik, ließ seiner üppig wuchernden Fantasie in Märschen und Polkas, die er eigenhändig in Partitur setzte, freien Lauf. Der Schüler, der hierdurch den ersten Einblick in die geheimnisvolle Welt der Instrumentation erfuhr, saß mit Verwunderung vor den vielen Liniensystemen seines Meisters und — mußte die Stimmen ausschreiben. Sehr begreiflich war es, daß der strebende Schüler sich selbst einmal in einer instrumentierten Polka versuchen wollte. Zu einem Besuche in Mühlhausen hatte er die Komposition, von deren Existenz sein Lehrer nichts wissen durfte, wohlversteckt mitgenommen, um seinen Vater am bevorstehenden Kirchweihfeste damit zu überraschen. Die Stimmen wurden aufgelegt, die Polka begann, aber scheußlich war der Zusammenklang des Orchesters. Die Musikanten waren außer sich, der Vater bestürzt, der Sohn ratlos. Nach einer Weile entdeckten die Trompeter, daß der junge Streber die Trompeten in F auch wirklich in F-dur geschrieben, wo sie natürlich B-dur erklangen. Der Schaden wurde alsbald redressiert und die Polka zur allgemeinen Freude restituiert. Merkwürdig jedoch bleibt hier der Umstand, daß er die schwierigere Transposition der Klarinette richtig aufgefaßt hatte«.

Jean Marie **Leclair.** Durchaus überzeugend, weil auf Grund des Taufregisters, bestimmt de la Laurencie Geburtsort und Geburtsjahr des berühmten französischen Violinkomponisten, die in sämtlichen Lexicis falsch angegeben sind, in einem Aufsatz des Courier musical (15. Mai 1904). Wir teilen das Resultat der Forschung mit:

1. Der Vater von J. M. Leclair, Antoine Leclair, war Posamentier (maître passementier) in Lyon und nicht Musiker unter Ludwig XIV, wie bis dahin angenommen wurde.

2. Jean Marie Leclair ist in Lyon (nicht Paris) am 10. Mai 1697 geboren.

Leipzig. In den Tagen vom 30. Mai bis 4. Juni gelangt in dem Auktionsinstitut von C. G. Boerner in Leipzig die wertvolle Bibliothek des verstorbenen Hofrat Prof. Jos. Kürschner-Eisenach öffentlich zur Versteigerung. Der nahe an 3000 Nummern auf über 200 Seiten verzeichnende, mit einer Anzahl Illustrationen geschmückte Katalog der mit rastlosem, zielbewußten Sammelfleiß zusammengetragenen Bibliothek bietet namentlich Spezialisten auf dem Gebiete der Literatur- und Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts viel des Interessanten und Seltenen. Eine 226 Bände zählende Wagner-Bibliothek soll als Ganzes unter den Hammer kommen, Außerdem enthält die Wagner-Abteilung noch Briefe usw. von Wagner und als wertvollstes Stück die autographe Klavierpartitur des »*Liebesmahls der Apostel*«.

Am 1. Mai starb der hervorragende Anatom Ludwig His, der für die musikalische Welt durch seine Untersuchungen an dem Schädel J. S. Bach's (1895) Bedeutung erlangt hat. Auf Grund der Forschungen hat der Leipziger Bildhauer Seffner Bach's Antlitz zu rekonstruieren versucht.

Lobenstein i. S. Heinrich Albert, dem eigentlichen Schöpfer des modernen, deutschen begleiteten Sololiedes, dessen Arien seit kurzem im XII. und XIII. Bande der Denkmäler deutscher Tonkunst vorliegen, wird zu seinem 300. Geburtstage (8. Juli d. J.) an seinem Vaterhause eine Gedenktafel errichtet werden.

London. — The accredited Leicester correspondent of the "Times" reported on 16 May 1904, that a MS. full score of *Wagner's "Rule Britannia" overture*, autograph-signed, had been there *found*.

Wagner went to Königsberg August 1836, and while theatre-conductor there wrote "Rule Britannia" overture. The "Neue Zeitschrift für Musik" of March 1837 records its

performance there under W. Performed again under W. at Riga 19 March 1838. Wagner spent 8 days in London in September 1839 en route from Pillau to Paris (the "Flying Dutchman" voyage), but as a wholly unknown and insignificant person. In the 28-page notice on Wagner by Ed. Dannreuther in Grove's Dictionary, the best English record, is the remark under Chronological Lists, "Score was sent to the London Philharmonic Society in 1840 (apparently lost)". Unless then he confided it to some one when in London, he sent it from Paris. — Evan William Thomas (1814—1892), a native of Leicester, was a violinist of some ambition, called himself pupil of Spagnoletti, conducted at the Leicester Theatre, was principal first violin in 1850 of Liverpool Philharmonic, gave shilling Saturday concerts in Liverpool 1854, brought out a violin-concerto 1863, acquired much music, had domestic troubles, retired to Dinas Dinnle, Merionethshire, N. Wales, and died in a Welsh workhouse 4th October 1892. Before his death his music-stock was sold from his house, Humberstone Road, Leicester, to a viola-player, George Taffley; who in turn sold it to a musician Cyrus Bertie Gamble, 17 Halford Street, Leicester. "Recently" the latter, turning over concertos composed by Thomas, found among them the above-named score, of 41 pages. "On thick creamy-coloured paper, of very good quality, but with rather a rough surface, and the musical lines have been drawn by hand. There is no cover, and over the first line of the first page there is simply the title Rule Britannia Overture. In the word Britannia there seems to have been a slight error in the spelling, for the nn's are very close together, and one of them is more thickly written. The overture has parts for the serpent and ophicleide, and at one place introduces the air of Rule Britannia scored for 4 French horns. It has a finale scored for a full military band in addition to the 31 instruments. The ink has become somewhat yellow with age, but the manuscript, which is fastened together by strong string, is in an excellent state of preservation". On the last page there is written in the margin Richard Wagner, den 15. März 1837, Königsberg in Preußen. Some passages have the character of "Tannhäuser". — How this came to Thomas is not ascertained. Not stated how long ago the discovery was made, or why not before announced. Henry J. Wood and others pronounce it genuine. According to Ashton Ellis's book, there is a sketch at Bayreuth.

The first Concert under the new "Patron's Fund" to benefit *young English composers*, took place on 20 May 1904 at St. James's Hall.

A patron, Mr. S. Ernest Palmer has given £ 20,000 to the Council of the Royal College of Music, the income to be devoted to bringing out works of British subjects under 40 years of age, helping British-subject executants to get a hearing, and providing Travelling Scholarships. The Trust "though primarily applicable for the benefit of past and present pupils of the Royal College of Music could be extended to any other British subjects, whether educated at any of the music-schools or privately". The Council called for works orchestral or orchestrally accompanied from the several music-schools, and 42 were sent in and judged by a joint committee from Royal Academy (Principal, Sir Alexander Mackenzie) and Royal College (Director, Sir Hubert Parry). The Committee after reporting individually met for discussion, and chose 14 works for trial rehearsal. Of these 8 were performed as above, all "first performances"; 4 from Royal Academy, 3 from Royal College, 1 from Guildhall School; with following results: — (a) By far the best work, Variations on Swedish Air (with flat 7th) by Wm. Y. Hurlstone; masterly treatment, great variety of variation without accentricity, every now and then long swinging melodies; work spoilt as whole by suddenly breaking out after Var. 14 into imitations of "Till Eulenspiegel" and "Heldenleben", and unnecessary prolongations; but for this a really fine and homogeneous work. (b) Second best, Vocal Scena, "Grettir's Departure", by Paul Corder (son of Frederick Corder, Deputy Principal of the R. A. M.); beautifully written, but a reflection from "Tristan". (c) Gustav von Holst's Suite begins with a number according to Goldmark, has a good Valse and Carnaval, and a poor Scène de Nuit; in some portions an irresistible élan, and gave impression that here will be a comic-opera writer. (d) Frank Bridge's Symphonic Poem was a good specimen of the "symphonic poem" order, and singularly empty as to having any music in it. (e) Other compositions were by A. von Ahn Carse, York Bowen, and Henry Geehl. (f) B. J. Dale, T. F. Dunhill, R. Vaughan Williams, and Haydn Wood were mentioned as held over to another time. — The event exceeded all expectation as to what it brought forth.

Das diamantne Jubiläum von Joachim's erstem Auftreten in England (1844—1904) wurde am 16. Mai in der Queens Hall überaus festlich begangen. Sir C. Hubert Parry verlas die Adresse, die Lord Balfour In dem Orchesterkonzert beteiligte sich Joachim als Solist wie Dirigent mit Kompositionen von Schumann, Brahms und von

sich. Was Joachim England bedeutet, zeigen am schönsten ein paar Zeilen aus einem von R. Bridges für diesen Anlaß verfaßten Gedichte:

> Thou that hast been in England many a year
> The interpreter who left us nought to seek,
> Macking Beethoven's in most passion speak,
> Bringing the soul of great Sebastian near.

Oschatz i. S. Am 15. Mai wurde eine Gedenktafel für Magister C. G. Hering — 1766—1853; Komponist von volkstümlichen Kinderliedern, wie »Morgen, Kinder, wirds was geben«, »Hopp, hopp, hopp, Pferdchen lauf Galopp« u. a. m. — und K. E. Hering — 1807—79, Komponist einiger bekannter Männerchöre — eingeweiht.

Prag. Im Nachlaß Dvořák's befinden sich drei Sinfonien, so daß eventuell der musikalischen Welt ein enormes Erbe bevorsteht.

Warschau. Die hiesige *Philharmonie* hat schon das Programm ihrer großen philharmonischen Konzerte veröffentlicht. Zur Aufführung gelangen unter der Leitung von Mlynarsky folgende Werke: Bach (Sinfoniesatz), Beethoven's Pastoralsinfonie, Bruckner, neunte Sinfonie mit »Te Deum«, Verdi's »Requiem«, Liszt's »Die hl. Elisabeth«, Tschaikowsky's »Manfred«-Musik, J. S. Converse's (Amerika) »Pans Feier« und »Parsifal« (!!!) Wagner's auf der Estrade (mit Litvinne, Schmedes, Kaschmann und Dr. K. Zawiłowski). Wir verlieren keine Hoffnung, daß die Erben Wagner's einen energischen Protest dagegen erheben werden, und daß viele ehrliche Künstler sich dazu gesellen werden, wie es seinerzeit anläßlich der Amsterdamer »Parsifal«-Konzertaufführung der Fall war. Merkwürdig ist es, daß auch Siegfried Wagner in der Warschauer Philharmonie die Werke von seinem Großvater Liszt (»Mazeppa«, »Tasso«, »Préludes«), von seinem Vater die Vorspiele zu »Holländer«, »Götterdämmerung« und »Tannhäuser«) und seine eigenen Vorspiele zu »Bärenhäuter«, »Herzog Wildfang« und »Kobold« dirigieren soll. Das wird allerdings für die Qualität der Bayreuther Ideen und Traditionen entscheidend sein. Richard Strauß wird seine »Sinfonia domestica« dirigieren. J. Paderewski wird sich auch als Sinfoniker mit der Sinfonie H-moll vorstellen. — Folgende Künstler werden auftreten: Emil Sauer, J. Paderewski (F-moll Konzert von Chopin), Mark Hambourg, J. Sliwiński (B-moll Konzert von Tschaikowsky), R. Pugno, Kubelik, Barcewicz, Ysaye, Landi, Heridée d'Arclée.

Der bekannte polnische Komponist Mieczysław Karłowicz arbeitet an einer sinfonischen Dichtung »Zurückkehrende Wellen«.

Wien. Der Klavierprofessor des hiesigen Konservatoriums Henryk Melcer-Szczawiński, welcher vor einiger Zeit in Warschau einen durchschlagenden Erfolg mit seinem polnischen Musikdrama »Marya« davontrug, arbeitet an dem Musikdrama »*Protesilas und Laodamia*«, dem als Sujet das Drama des größten jetzigen polnischen Dramaturgen Stanisław Wyspiański zugrunde liegt.

Kritische Bücherschau

der neu-erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Barth, Richard. Johannes Brahms und seine Musik. Hamburg, Otto Meißners Verlag. 1904.

Das Büchlein ist begeistert geschrieben, aber im ganzen recht unbedeutend, und kommt über den Ton, der bei populären Vorträgen üblich ist, kaum hinaus. Interessant sind solche Schriften immer dadurch, weil sie zeigen, daß sich die Menschen immer noch nicht über das Wesen der Programmmusik einig sind, und wenn sie Gegner derselben sind, mit den gleichen Argumenten kommen wie vor 50 Jahren. Wenn man sich auf den ganz primitiven Standpunkt schwingen könnte, daß man auf diese und jene Art »gut« oder »schlecht« musizieren kann, dann wären wir schon ziemlich weit. Die recht hübschen, aber nirgends in die Tiefe gehenden Bemerkungen über Werke von Brahms wimmeln in echt moderner Weise von übertriebenen Epitheta:

Das Violinkonzert, ein Riesenwerk, das deutsche Requiem wird neben Bach's Matthäus-Passion und Beethoven's Missa solemnis gestellt, Brahms ein Genie von beinahe erdrückender Größe usw. Wie man Brahms kennt, würde er sich selbst gegen derlei Urteile wenden. A. H.

Musik und Musikinstrumente im Alten Testament von Dr. Hugo Greßmann, Gießen, Ricker 1903. (1. Heft des II. Bandes der »Religionsgeschichtlichen Versuche und Vorarbeiten« von Dieterich und Wünsch.)

Über Musik und Musikinstrumente des Altertums ist von je mehr Unsinniges, als Vernünftiges verbreitet worden. Sogar in unserem XX. Jahrhundert werden in einem sechsbändigen Werk ungeheuerliche Dinge hierüber zum besten gegeben. Der Grund liegt teils in der Unzuverlässigkeit der meisten Quellen, teils in dem Mangel an musikwissenschaftlicher oder philologischer Bildung seitens der gewöhnlich kompilatorisch vorgehenden Verfasser. Bis ins Abenteuerliche versteigen sich meist die kritiklosen Ausleger der Nachrichten über die Musik der Hebräer. Das Verdienst Greßmann's besteht darin, daß er nur wenig gibt, in dieser Beschränkung aber die bisher bekannten Nachrichten mit dem größten »Mißtrauen« sammelt und sichtet und dadurch mehr gibt, als manche ausführliche Schrift.

Im ersten Abschnitt behandelt der Verf. die Musik der alten Hebräer, wobei er natürlich von den notwendigerweise willkürlichen Ausdrücken unserer Bibelübersetzung absieht und sich streng an die Originalsprache hält. Wir erhalten einen Überblick über die Personifikationsfrage in den Uranfängen der Musik (Jubal), über die Laienmusiker und späteren Berufsmusiker, Kultmusik und Zunftmusik, Musik im Dienste der Zauberei, Heilkunst, Gottesverehrung, Dämonenvertreibung, Prophetie, wobei sehr wertvolle Parallelen mit anderen Kultur- und Naturvölkern gezogen werden.

Der zweite Abschnitt behandelt die Musikinstrumente. Gestützt auf mittelalterliche Quellen hat man versucht, bis zu 36 hebräische Musikinstrumente zu beschreiben, von denen aber über die Hälfte im Alten Testament überhaupt gar nicht vorkommen. Der Verf. prüft den sachlichen und etymologischen Ursprung der Namen nach allen Richtungen, wobei sich oft Beziehungen zum Material herausstellen, aus dem das Instrument ursprünglich verfertigt wurde. A. Die Saiteninstrumente. 1. Nebel, gr. *νάβλα* usw., lat. nablium. Die Bedeutung des Wortes als »Schlauch« wird eingehend erörtert (wobei natürlich die verlockende Beziehung zum Schlauch des Dudelsacks ignoriert werden mußte); über Form und Besaitung bestehen nur Vermutungen, als Saitenzahl wird 10 und 12 genannt. 2. Kinnor, gr. *κιννύρα*, mit Beziehungen auf das Lotosholz, aus dem wohl auch Saiteninstrumente angefertigt wurden, sowie auf die Stadt Kinaroth und den Helden *Κιννύρας*. 3. Sabka, gr. *σαμβύκη*. Der semitische Ursprung des Wortes wird bezweifelt, eine Beziehung zum Stamme sand im rötlichen Sandelholz gesucht; über das Musikalische ist nur bekannt, daß der Name zugleich mit *ψαλτήριον* und *συμφωνία* genannt wird (Buch Daniel). B. Blasinstrumente. Unter der Überschrift: 1. Die Flöte, werden genannt die aus »hohlem Rohr« bestehende »Flöte« Chalil, die wahrscheinlich sehr erregend wirkende und z. B. im Gottesdienst sehr selten vorkommende Ugab, und schließlich maschrokitha, allem Anschein nach gleich der *σῦριγξ*, Panspfeife. (Die Anmerkung, daß in *σῦριγξ*, *φόρμιγξ*, *σάλπιγξ* usw. das Suffix das »Gedrehte« ausdrücke, befremdet, denn wieso haben die Panspfeife und die gerade *σάλπιγξ* [= römische Tuba] etwas gedrehtes?). In diesem Abschnitt nun, wie übrigens in der ganzen Abhandlung, ist dem Verfasser derselbe Irrtum untergelaufen, der bis vor kurzem fast überall inbezug auf die antiken »Holzblasinstrumente« herrschte; er spricht fortwährend von »Flöten«, »Doppelflöten« usw., während fast alle die von ihm so benannten Instrumente zweifellos nahe Verwandte der *αὐλοί* waren, und diese sind nach den überzeugenden Forschungen von Gevaert, Mahillon, Howard und neuerdings Riemann unbedingt keine Flöten, sondern Instrumente mit Zungen oder Rohrblatt gewesen. Flöten, d. h. Instrumente, die ohne Vermittlung von Zungen irgendwelcher Art angeblasen werden, sind mit Ausnahme der Pansflöte oder -pfeife und den großen egyptischen sêbi (die nach der Anblaseart sehr schwach geklungen haben müssen) im gesamten Altertum nicht sicher nachzuweisen. Ob der *Πλαγίαυλος* oder die von Gevaert noch angenommenen Einzel-*σύριγγες* wirklich Quer- resp. Schnabelflöten waren, ist sehr zweifelhaft geworden. Eine nicht restaurierte Darstellung von Flöten aus dem Altertum (immer mit Ausnahme jener einen egyptischen Art) ist überhaupt nicht auf uns gekommen. Vor allem sollte man den sinnlosen Ausdruck Doppelflöte ein für allemal verabschieden, auch diese Auloi waren Instrumente mit einfachem oder doppeltem Rohrblatt, man sollte deshalb den Ausdruck

»Aulos« endgültig in unsere Sprache einführen, wie unzählige andere, modern nicht erschöpfend wiederzugebende Namen für antike Begriffe. 2. Die Trompeten. Besprochen wird: schofar (Widderhorn), chazozrah (vielleicht eine engmensurierte, kurze Trompete), und jubal (wohl tiefere Trompete). Die Bemerkung, daß die Alpenhörner aus ausgebohrten jungen Tannenbäumen bestanden, ist dahin zu modifizieren, daß diese nicht ausgebohrt, sondern längsweise halbiert, einzeln ausgehöhlt und dann wieder zusammengeleimt oder -gebunden wurden, wie es heute noch die Hirten im Thüringerwalde machen. C. Die Schlaginstrumente. Es werden genannt als Namen für Zimbaln, Kastagnetten, Glöckchen usw. zelzelim, menaaneim, meziltbajim, ferner für Handpauke toph (ein Name, der noch im Spanischen Adufe steckt), und wohl mit Ringen verzierte Schüttelinstrumente schalischim.

Man sieht, die rein musikalische Ausbeute ist gering, doch dürfte das kleine Werk in seiner vorsichtigen Zusammenfassung wohl der beste Wegweiser für Alle sein, die sich mit dieser Frage beschäftigen wollen. Hoffentlich bringen vergleichende Forschungen und Ausgrabungen allmählich etwas Licht in diese Materie; ein ähnliches streng wissenschaftliches Werk über egyptische Instrumente würde übrigens auch einem entschiedenen Bedürfnisse entgegenkommen. Aloys Obrist.

Neuere Wagner-Literatur.

Levy, Gustav, Richard Wagner's Lebensgang in tabellarischer Darstellung. Berlin, Harmonie-Verlag. 1904.

Ob diese Art der Darstellung, eines »Katechismus« von Wagner's äußerem Leben, einem wirklichen Bedürfnis entspricht, möchte ich nicht entscheiden. Selbständigen Wert kann man einer Arbeit, bei der einzig Fleiß und Gewissenhaftigkeit mitspielen — denn auf selbständige Forschung macht das Büchlein keinen Anspruch — wohl auch nicht zuschreiben. Wer rasch das vielbewegte Leben des Meisters mit ein paar markanten, einem Wagnerianer aber gut bekannten Wagnerschen Aussprüchen sich vorführen will, der wird an der Schrift ein gutes Repetitorium finden können. Charakteristisch ist, daß über Minna Planer keine Geburtsdaten gemacht sind; man nimmt das Jahr 1815 doch als ziemlich sicher an.

Materna, Hedwig. R. Wagner's Frauengestalten. Verlag der Frauen-Rundschau, Berlin und Leipzig. *M* 2.—.

Es wäre psychologisch nicht uninteressant, das Urteil von Frauen über Heldinnen ihres Geschlechts zu hören; denn über manches müßten sie Enthüllungen machen können, die dem Manne neu und vielleicht wertvoll sein könnten. Es trifft dies aber in den meisten Fällen nicht zu, woran wohl die angeborene Unselbständigkeit weiblichen Denkens der Grund sein wird. In dieser Charakteristik von Frauengestalten findet man zwar hier und dort Stellen, die nur von einer Frau geschrieben sein können (so S. 55), aber gerade besonders wertvoll sind sie nicht und mehr für die Verfasserin interessant als für die Personen der Kunstwerke, indem die Dame weniger die Gestalten selbständig als Weib durchfühlt, sondern sie im Geiste Wagner's, besser Chamberlain's, der sehr oft durchblickt, nachfühlt. Die Verfasserin, die Wagnersängerin in Mainz ist, verfügt über unverkennbare Intelligenz, hat Chamberlain, wie eben bemerkt, mit Nutzen gelesen, läßt die Handlung von »Tristan und Isolde« nach dem Genuß des »Liebestrankes«, den sie richtig erklärt, erschöpft sein, bringt aber besonders über Eva und Senta manches für Bühnensängerinnen nützliche Wort, und so gehört das Werkchen noch lange nicht zum Übelsten, was uns die unvermindert anschwellende Wagner-Literatur beschert hat. A. H.

Solenière, Eugène de. Le fils de l'étoile. Drame musical de Catulle Mendés et A. Camille Erlanger. Étude et analyse thématique de la Partition. Paris, Librairie Fischbacher.

Besprechung von Musikalien.

Bearbeitungen für Pianoforte zu zwei Händen von Aug. Stradal. C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

1. **Berlioz**, H. Irrlichtertanz, Sylphentanz, Höllenfahrt aus Fausts Verdammung. à *M* 1,50.

Diese Stücke im Klaviervortrag genießbar zu machen, erfordert virtuose Tech-

nik und Nüancierungskunst. Die spröde Melodik des geistreichen, aber bizarren Franzosen vermag ohne den Orchesteraufputz nicht zu erwärmen. Zur Orientierung über die Eigenart des Bahnbrechers der modernen Orchestration sind Stradals Übertragungen recht brauchbar.

2. **Liszt,** F. Rosenwunder, Gewitter und Sturm (Heilige Elisabeth), Wunder, Einzug in Jerusalem (Christus), à ℳ 1,50.

Schon mehr hat Stradal aus Liszt's Partituren für das Klavier herausgeholt; namentlich die zarten lyrischen Momente kommen gut zur Geltung. Die neuartigen harmonischen und modulatorischen Wendungen beleben die in der Hauptsache homophone Musik und geben ihr einen sinnlichen Klangreiz, der die tieferen Wirkungen wirklich polyphoner Kunst ersetzen muß. Die Perle der vier Stücke ist das »Rosenwunder«, in dem etwas von der mystischen Schönheit des »Parsifal« lebt; mit allem Raffinement Liszt'scher Klavierkunst ist das Andante religioso ausgestaltet. Von gleich fesselnder Schönheit ist das Andante im »Einzug in Jerusalem«.

3. **Bach,** Joh. Seb. Präludium und Fuge für die Orgel, E-moll (ℳ 2.—) und G-dur (ℳ 1.50).

Das sieghaft, machtvoll und majestätisch einherschreitende Präludium der »Springbrunnenfuge« in E-moll wirkt ebenso herrlich wie die ernste, tiefsinnige Fuge selbst, die wie ein monumentaler Prachtbau musikalischer Gotik aufragt, als leuchtendes Denkmal der wunderbaren kontrapunktischen Kunst ihres Schöpfers. In wirksamem Gegensatze zu dieser »philosophischen« Fuge steht das quellfrisch dahinrauschende Präludium in G-dur mit der sinnig-heitern Fuge, deren neckisches Thema in der ungezwungenen, wie von selbst sich ergebenden Durchführung in prächtigen Steigerungen hervortritt.

4. **Krebs,** J. L. Große Phantasie und Fuge für die Orgel. G-dur (ℳ 2.—).

Was von Bach formal zu lernen war, hat sein Lieblingsschüler Krebs ganz gewiß gelernt. Daß im geistigen Gehalt ein beträchtlicher Abstand zwischen Meister und Jünger besteht, gibt wohl jeder Bachkenner zu. Die »Große Phantasie« mutet schon ganz modern an; die Fuge ist der Typus Krebs'scher Schreibart: mehr glänzend als tief, von kristallheller Klarheit und Durchsichtigkeit, ein Musterstück zum Studium. Mendelssohn, der an Bach geschulte, gewandte Kontrapunktiker, könnte sie geschrieben haben, nur daß der alte Meister mit seinem kraftvolleren Empfinden neben dem jungen steht wie der Mann neben dem Weibe.

Szántó, Theodor. Präludium und Fuge für die Orgel von J. S. Bach (ℳ 2.—). Vier Orgel-Choralvorspiele von J. S. Bach (ℳ 2.—). C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Szántó's Klavierübertragungen stehen gleichartig neben den gediegenen Arbeiten Stradal's. Auch er weiß den Vollklang der Orgel prächtig wiederzugeben; schon nach den ersten Takten erkennt man, daß diese Übertragungen außerordentlich spielbar und wirkungsvoll sind. Vor Dezimengängen und schwierigen Bindungen darf der Spieler allerdings ebensowenig wie bei Stradal zurückschrecken, auch nicht vor den Oktaven der linken, die den Vollton des Pedals markieren. H. M.

Lortzing, A. Ali Pascha von Janina, Oper in einem Akt. (Nach der urschriftlichen Partitur im Besitz des Herrn Dr. Erich Prieger in Bonn, bearbeitet von Georg Richard Kruse.) Leipzig, Bartholf Senff.

An dieses Werk kann ein moderner Maßstab nicht angelegt werden. Der Verlag hat auch andre Gründe gehabt, das erste Werk Lortzing's (mit 23 Jahren geschrieben) zu drucken. Wir ersehen daraus, daß Lortzing in seinen Vorzügen und Fehlern schon hier so ziemlich fertig ist, im Gegensatz zu andern Meistern der Bühne. Georg Richard Kruse gibt ein Vorwort, worin er über Schicksale, Bearbeitung und Neuaufführung dieser Oper genaue Rechenschaft gibt. Das ist ungemein dankenswert, zumal er verspricht, die noch drei ungedruckten Opern und Oratorien zu veröffentlichen. Seiner Meinung, daß sich vorliegendes Werk zur Aufführung eigne, kann zugestimmt werden. Kritisch ist hier weiter nichts zu tun, als auf die bereits erschienenen und noch erscheinenden Publikationen Kruse's über Lortzing hinzuweisen, indem er mit Objektivität über Lortzing zu urteilen weiß. Das Aufführungsrecht dieser Bearbeitung muß erworben werden. F. B.

Zeitschriftenschau.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift V, Heft 1, S. 43.

Altschul, R. Anton Dvořák † — DMZ 35, 20.
d'Albert. Schumann d'après son œuvre. Prog. artist. 11/12.
Anonyma. Une œuvre nouvelle de St. Saëns. Angers Artistes 12/3.
—— Le sport et la danse. G. de Village 13/3.
—— Le phénomène de l'arc chantant. R. scientifique 19/3.
—— Felix Weingartner, a biographical sketch. — MT 45, 735.
—— Gregorian Masses — Their meaning and efficacy. ibid.
—— Gedicht Georg Herwegh's an Rich. Wagner — AMZ 31, 21.
—— Aus den Briefen R. Wagner's an Mathilde Wesendonck — AMZ 31, 21.
—— Sacred Music — Letter »Motu proprio«. Ecclesiastical R. 1/2.
—— Zum 40. Tonkünstler-Fest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Frankfurt a. M. (sehr ausführliche Besprechung der dort vom 27. Mai an aufgeführten Werke mit Angabe von Motiven usw.) — Mk 3, 16.
—— Pie X et la musique sacrée etc. Ami du Clergé 4/2.
—— Motu propio sur la musique sacrée. Home 8/1.
—— Edward Elgar — SMT 24, 8.
—— Gerontius' dröm, von E. Elgar — ibid.
—— Het 13e eeuwgetijde van den dood van Paus Gregorius den Groote. St. Gregoriusblad 29, 5.
—— J vescovi e la musica sacra — SC 5, 11.
—— Neue Patente aus der Musikinstrumenten-Industrie — DIZ 5, 22.
—— La musique d'église en France et à l'Étranger — TSG 10, 4.
—— Kirchenchor und Dirigent. Fliegende Blätter des Kirchenmusikvereins in Schlesien, Nr. 3.
—— Bericht über den 2. Schlesischen Orgelkursus. ibid.
—— Die größte Orgel der Welt, ibid.
—— Zircular vom Kardinalerzbischof von Mailand über die Kirchenmusik. St. Gregoriusblad 29, 5.
—— Circulaire van . . . den bisschop van Namen over de Kerkenmusiek. ibid.
—— Orgel und Chorgesang im Gottesdienst — CEK 18, 5 u. 6..
—— Some Words on words (»Color in music«). — MC 25, 16.
—— Some editorial preludes, comment and quotation on current musical matters — MC 25, 16.
—— Music for the people — MC 25, 16.
—— Mort d'Antoine Dvořák — MM 15, 9.
—— Ocean Grove (Aufsatz behandelt die musikalischen Verhältnisse dieser Stadt — MC 25, 16.
—— Bits âbout Bülow — MC 25, 17.
—— L'Anacrusa en la musica moderna R. m. catalana 1, 5 (Bespr. über das gleichnamige Buch Lussy's).
—— Marschneriana — NZfM 71, 13/14.
—— Le fils de l'étoile, Oper von Erlanger — MM 15, 9.
—— M. Massenet — MM 15, 9.
—— The chance of the American, his opportunities and advantages in music — MC 25, 17.
—— Enrico Bossi — SMT 24, 9.
—— L'igiene della scrittura e della musica Minerva. Roma 14/2.
—— Castration et caractères sexuels. R. scientifique 6/2.
—— La riforma della musica sacra Minerva. Rom. 21/2.
—— Motu proprio. L'action populaire chrétienne. Le chant sacré Pie X. Etudes Franciscaines 1.
—— La musique sacrée. (Traduction française des deux documents publiés par . . . . . Pie X.) Questions actuelles 2 1.
—— Anton Dvořák † — NZfM 71, 20.
—— Anschütz, F. Die Ausbildung der Lehrer zu Organisten und Chorleitern — CEK 18, 6.
Arend. Nochmals Gluck's Armida in Halle — BfHK 8, 8.
Batka, R. Hausmusikabende — KW 17, 16.
Besse, C. A propos du »Motu proprio« de Pie X sur la musique sacrée. R. du Clergé français 15/2.
Bouyer, R. L'Orchestration des couleurs. Nouvelle Revue 1/3.
Boutarel, A. Anton Dvořák †. Maurice Jókai — M 70, 19.
Breithaupt, R. Moderne Klavieristen usw. IV — Mk 3, 15.
Brody, H. Enrico Tamberlick. Tenor italien 1820—89 — RM 4, 9.
Butze, R. Der Psalter und seine Verwendung im ev.-luth. Gottesdienste. — KCh 15, 5.
C., J., Le Fils de l'Étoile v. Mendès-Erlanger — RM 4, 9.
Calvocoressi, M. La symphonie en si bémol de M. Vincent d'Indy — GM 50. 19/20.
Casimiri, R. Roma e le feste centenarie Gregoriane — SC 5, 11.
Caspari, W. Kindergesang im Gottesdienste — Si 29, 5.

Celani, E. Il primo amore di Pietro Metastasio — RMJ 9, 2.

Chantavoine, J. Die Operette »Don Sanche«. Ein verloren geglaubtes Werk Franz Liszt's. (Text von Théaulon und de Rancé, aufgeführt Paris, Académie 17. Okt. 1825) — Mk 3, 16.

—— Beethoven, d'après sa correspondance. R. de Paris 1/1.

Chilesotti, O. De l'origine des modes majeur et mineur — RMJ 9, 2.

Conrat, H. Tanz und Tanzmusik in England im Zeitalter der Königin Elisabeth — AMZ 31, 1 ff.

Cornu, P. Les syndicats de la scène et de l'orchestre. R. de l'Art pour Tous. 2.

Crotsched, D. Lincoln Cathedral — MT 45, 735.

D., A. Klaviere und Flügel in Ägypten. — ZfJ 24, 23.

Dannreuther, E. Wagnerian music in England (Brief des D. an W.) — MT 45, 735.

Debay, V. Le Jongleur de Notre-Dame von Massenet — CMu 7, 10.

Dubitsky, F. Eine vergessene Kunstgattung — NZfM 71, 20 ff.

Dubois, E. The Opéra at Paris. Cassells Magazine 3.

Dupoux. Les chants de la messe — TSG 10, 3 ff.

Engelfred, A. »L'arte musicale in Italia« di Luigi Torchi. (Bespr.) — RMJ 9, 2.

Ertel, P. Zur Aufführungssteuer. Schutzverband für musikalische Aufführungen. — DMZ 35, 20.

Faguet, E. Quelle est l'influence morale du critique. R. Mondiale 6/2.

Fondi, E. Arte ed Artisti (Hector Berlioz). Pensiero 25/1.

Fortis, H. Musiques de Russie et musiques de France. Artistique R. 10/3.

Friedenthal, A. Erinnerungen an ein Wunderkind (Dengremont) — AMZ 31, 19.

Gastoué, A. La musique à Avignon et dans le Comtat du XIVe au XVIIIe siècle (avec transcriptions de pièces anciennes) — RMJ 9, 2.

—— Saint Grégoire le Grand fut-il musicien? — TSG 10, 3 ff.

Gauthier-Villars. Musique d'église. R. Universelle 1/2.

Gibert y Serra, Ma de. Extracte del Diari de J. S. B[ach]. Revista m. catalana 1, 5.

Gietmann, G. Papst Pius X. und der Allgemeine Cäcilienverein — CO 39, 3/4.

Glückh, R. Zur Kirchenmusikreform. Österr. Volkszeitung 50, 123.

Golther, W. Briefe Richard Wagner's zum Pariser »Tannhäuser« — Mk 3, 16.

Grand-Carteret, T. Les titres illustrés et l'image au service de la musique — RMJ 9, 2.

Guerrini, P. La festa dell' ascensione del Signore — SC 5, 11.

Hadden, C. Rossini as Humorist. Gentleman's Mag. 3.

Hansen, A. Uit voeringen van gewijde musiek te Antwerpen. St. Gregoriusblad 29, 5.

Hasselt, Ch. v. Les anciens vaudevillistes. Du Mersan. R. d'Art dramatique 15, 3.

Hepworth, W. Ein zuverlässig genauer Saitenmesser — ZfJ 24, 23.

Herold, M. D. M. Luther's deutsche Messe musikalisch erläutert durch Justus Wilh. Lyra. (†) (Bespr.) — Si 29, 5.

Heuss, A. Anton Dvořák — MWB 35, 20—22.

Hildebrand, O. Transportable Kirchen- resp. Konzertorgeln — ZfJ 24, 22.

Huré, J. Le Jongleur de Notre-Dame (Massenet) — MM 15, 9.

J., L., How they teach acting at the Paris Conservatoire. Fortnightly R. 3.

Jaffrenon. Kan bale fud Breiz etc. (chant de marche des hommes de Bretagne). R. de Bretagne 1.

Jeanroy, A. et P. Aubry. Quatre poésies de Marcabru, troubadour gascon du XIIe siècle. Texte, musique et traduction — TSG 10, 4.

Imbert, H. Anton Dvořák — GM 50, 19/20.

Istel, E. Pfitzneriana — NZfM 71, 19.

—— Der Pfeifertag v. M. Schillings. München 27. Apr. 1904 — NZfM 71, 21.

K., O., Die Traumtänzerin Madeleine — NMZ 25, 15.

Keeton, E. Mendelssohn — MMR 34, 401.

Kleczynski, J. De l'interpretation des œuvres de Chopin. La m. en Suisse 3, 53/54.

Kloss, E. »Das Leben Richard Wagner's« von Karl Fr. Glasenapp — BB 27, 4/6.

Komorzynsky, E. von. Josef Reiter's Requiem — BfHK 8, 8.

—— Zur Ausgestaltung des Wagner-Museums — MWB 35, 21/22.

—— Das Wagnermuseum in Eisenach — SH 44, 21/22.

Krause, E. Muguette. Oper von Carré-Hartmann und Edmond Missa. Hamburg 28. April 1904 — S 62, 32.

—— F. A. Gevaert — SH 44, 21/22.

Kromayer, F. Der Mechanismus des musikalischen Ausdrucks. (Aus M. Jaëll's »La musique et la psycho-physiologie«.) II — KL 26, 10.

Laloy, L. Comment on entend sa propre voix. Nature 18/3.

Laurencie, L. de la. L'origine de Jean-Marie Leclair l'aîné (demnach geboren 10. Mai 1697 in Lyon) — CMu 7, 10.
Lederer, V. Eine Carissimi-Aufführung — S 62, 34.
—— Anton Dvořák — S 62, 33.
—— Erstes tschechisches Musikfest in Prag (3.—5. April 1904) — S 62, 32.
Lessmann, Otto. Das Musikfest in Mainz — AMZ 31, 19.
—— Antonin Dvořák — ibid.
Mangeot, A. Le Cor Fleuri (Fernand Halpher) 10. Mai 1904 opéra-comique, Paris — MM 15, 9.
—— Pour la mélodie française — ibid.
—— »Le Fils de l'Etoile« von Mendès und Erlanger. Paris 18. April 1904 — MM 15, 8.
Mansfeldt, H. Sidelights on Liszt — MC 25, 15.
Marcel, B. Wagner en France. Nouvelle R. Intern. 10/11.
Maveras, L. Le chant Grégorien. R. Idéaliste 1/3.
Mauclair, C. La fin du wagnérisme. La Revue 15/2.
—— La musique de chambre (in Feuillets d'Album) — CMu 7, 10.
Mauke, W. Le donne curiose — RMJ 9, 2.
Mey, K. Peter Cornelius als Dramatiker — MWB 35, 19/21.
Milligen, S. van. Beethoveniana — Cae 61, 5.
Moreau, Ph. Etude sur les musiciens contemporains: Massenet — MM 15, 9.
Mühlenbein, J. Der gregorianische Gesang. Eine Studie über die Echtheit etc. von P. Cölestin Vivell. (Bespr.) — GR 3, 5.
Mühlfeldt, C. Über die Fermaten-Behandlung im Choral — CEK 18, 6.
Niemann, W. Der Leipziger Riedelverein (1854—1904) — S 62, 33.
Notator. Questions pratiques: Faux-bourdons et versets polyphoniques — TSG 10, 4.
P., A. La danseuse Isadora Duncan au Trocadéro — MM 15, 8.
Pougin, A. Un Chanteur de l'Opéra au XVIII[e] siècle: Pierre Jélyotte — M 70, 18ff.
—— Kritiken über Cor fleuri (Halphen) und Jongleur de Notre-Dame (Massenet) — M 70, 20.
Procházka, R. Anton Dvořák. — NMZ 25, 16.
Prout, E. Some forgotten operas: I. Boieldieu's »Jean de Paris« — MMR 34, 401.
Rabich, Händel's Messias in neuer Ausgabe — BfHK 8, 8.
Richards. Three famous singers: Jenny Lind at 30. Catherine Hayes at 26. Adelina Patti at 14. — Century Mag. 3.
Riemann, H. Wer kennt den Komponisten? (»Wie unsere Großeltern tanzten« (Eine Anfrage) — BfHK 8, 8.
—— Ein Kapitel vom Rhythmus — Mk 3, 15.
Riemann, L. Über Tonskalen altdeutscher Musikinstrumente mit messbaren Griffen. (Mit einer Notenbeilage) — MfM 36, 5.
Rikoff, M. Neue italienische Opern — NZfM 71, 18.
Ritter, H. Ein bisher unbekannter Brief Haydn's — AMZ 31, 21.
Rolland, R. Berlioz. — R. de Paris 1/3.
Röttgers, B. Der Entwicklungsgang von Johannes Brahms. (Nach der neuesten Darstellung seines Lebens) — NMZ 25, 15.
Rüst, S. Zur musikalischen Erziehung — SMZ 44, 17.
S. R. Une enquête internationale sur les subventions accordées aux entreprises d'art musical — GM 7/2.
Samazeuilh, G. Le fils de l'Etoile von C. Erlanger (Paris, Grand Opéra 20. April 1904) — S 62, 33.
Scherber, F. Anton Dvořák — NMP 13, 10.
Schering, A. Italienische Musikliteratur — NZfM 71, 18.
Schlegel A. Vereinskonzertprogramme — SH 44, 18.
Schmidkunz, H. Hauptfragen der Musikpädagogik. II — BfHK 8, 8.
Senne, C. de. La musique et le théâtre aux salons du Grand-Palais — M 70, 20.
Seiffert, E. Zum Aufsatz »Eine Erfindung« in Nr. 7/8 — MP 13, 9.
Sibmacher-Zijnen. Goethe's Erlkönig en Beethoven — Cae 61, 5.
—— Mozart's Groote Mis in C-moll — ibid.
Smith, P. Les artistes — La m. en Suisse 3, 54.
Smolian, A. Ein deutscher »Barbier von Bagdad« aus dem Jahre 1780 — NZfM 71, 19.
Solenière, E. de. M. Camille Erlanger — MM 15, 8.
Somborn, C. Vertraulicher Brief an Herrn Max Hasse (betreffend Cornelius' Barbier) — MWB 35, 21.
Sorel, A. L'Epopée Napoléonienne: Poètes et musiciens — RBleue 6/2.
Sourian, P. L'expression objective de la musique — RBleue 12/3.
Spanuth, A. New-Yorker Konzerte — S 62, 30/31.
Spiro, F. Musik in Rom — NZfM 71, 18.
—— Ein Ereignis in Rom. (Aufführung von Bach's Passacaglia durch die Banda communale) — S 62, 31/32.
Starke, R. Kantoren und Organisten der Kirche zu St. Maria Magdalena zu Breslau — MfM 36, 5.

Steiner, J. Gebrauchsanleitung für neue Orgelwerke — ZfJ 24, 23.

Sternfeld, R. Noch einmal: Richard Wagner's Mutter — MWB 35, 21 22.

Steuer, M. Die Erstaufführung von Himmel's »Fanchon«. Ein Gedenkblatt zum 16. Mai — S. 62, 34.

Stoecklin, P. de. Max Schillings — La m. en Suisse 3, 55.

T. Anton Dvořák — CMu 7, 10.

Tebaldini, G. Cronaca Romana (Le feste Gregoriane) — RMJ 9, 2.

Udine, J. d'. Le retour à Mozart — Art et la Vie 1.

—— Isadora Duncan — CMu 7, 10.

—— L'art c'est de la vie — MM 15, 8.

Valetta, J. I musicisti compositori francesi all' Academia di Francia a Roma — RMJ 9, 2.

Vansca, M. Jugendwerke Hugo Wolfs — NMP 13, 9.

—— Verdi's Falstaff. Erste Auff. in Wien 3. Mai 1904 — NMP 13, 9.

Vianna da Motta, J. Konzertprogramme — KW 17, 15.

Victori, J. Die Centenarfeier zu Ehren Gregor's des Großen in Rom (Bericht über den Kongreß vom 6.—14. April 1904). (Scharfe Kritik) — Cc 21, 4.

Vèzes, M. Revue des progrès réalisés dans l'étude chimique de la colophane — J. de la Parfumerie 15, 3.

Wibl, J. Das Motu proprio Pius' X. und seine Durchführung — GR 3, 5.

Wittwer, Chr. u. Beutter, A. Nochmals die Organola — MSfG 9, 5.

Weiss, M. Was ist wichtiger? (Kirchenmusikreform betreffend) — MS 37, 5/6.

Wirth, M. Die Gräber Johanna u. Rosalie Wagner's — MWB 35, 21/22.

Zakone, C. Le chant dans les églises de Paris — RM 4, 9.

Zweifel-Weber. Das eidgenössische Sängerfest — Schweizer. Z. f. Gesang u. Musik 11, 10.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

's-Gravenhage.

Unter dem Vorsitz und in den schönen neuen Museumsräumen des Herrn D. F. Scheurleer fand am 10. Mai die statutenmäßige Generalversammlung der *Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* statt.

Der Sekretär, Herr Prof. Dr. H. C. Rogge, erstattete zunächst den Bericht über die Tätigkeit des Vereins im Jahre 1903. Es wurde publiziert: 1. *Een duytsch Musyck Boeck*, nach der Ausgabe von 1572 in Partitur gebracht von F. van Duyse; fortgesetzt sodann 2. die *Tijdschrift* mit Beiträgen von Enschedé und Münnich; 3. die Beiträge zum *Repertorium der Niederländichen Musikliteratur* von Scheurleer. Unter den Ankäufen für die Bibliothek dürften besonders einige Briefe von Holländern wegen der darin enthaltenen Schilderung der musikalischen Zustände zu Anfang des 19. Jahrhunderts interessieren.

Nach erfolgtem Kassenbericht seitens des Schatzmeisters Herrn E. van Hall wandte sich die Besprechung den laufenden und später geplanten Arbeiten zu. U. a. wurde beschlossen, demnächst die Subskription auf die neue Gesamtausgabe der Werke Jac. Obrecht's zu eröffnen und im folgenden Jahre den ersten Band erscheinen zu lassen.

Fernerhin hatte die Versammlung zu der Neuordnung der I. M. G. Stellung zu nehmen. Es wurde einstimmig der Beschluß gefaßt, die Legalität der Leipziger Beschlüsse vom 6. Dezember 1903 und die daraus resultierende Neuordnung der I. M. G. anzuerkennen.

Schließlich wurden einige Neuwahlen vollzogen: vom Vorstand kooptiert wurden die Herren F. van Duyse (Gent) und J. Röntgen (Amsterdam), als Mitglieder erwählt die Herren J. Kessels (Tilburg), J. Godefroy (Steenwijk), J. Schoonderbeek (Naarden), J. van Rossem (Utrecht), M. Maarschalkerweerd (Utrecht), Professor Dr. H. Kretzschmar (Berlin), H. van Eyken (Berlin), Dr. F. L. Limbert (Kesselstadt), Kapellmeister F. Rung (Kopenhagen), Dr. C. Navratil (Prag).

Max Seiffert.

Leipzig.

Am 24. April sprach Prof. Dr. A. Barth-Leipzig über die Bildung der menschlichen Stimme und ihres Klanges beim Singen und Sprechen vom physikalisch-physiologischen Standpunkte betrachtet. Redner führte folgendes aus: Die Fähigkeit zur Stimmbildung ist zwar angeboren, aber die Stimme entwickelt sich erst auf dem Wege durch das Ohr. Ohne Gehör keine Sprache, kein Ton, kein Gesang. Wer nicht schon von Jugend an den richtigen Klang der Stimme gefunden, oder seine Stimmbildung vernachlässigt hat, kann ihn in späterem Alter lernen, und zwar zunächst durch die Bildung des Gehörs. Zu empfehlen ist ein Lehrer, der selbst im richtigen Klang sprechen und singen und den Schüler damit zur Nachahmung veranlassen kann, der womöglich auch die verschiedenen unerwünschten Töne zum Abschrecken hervorzubringen vermag. Ein guter Sänger oder Redner soll überhaupt seiner Stimme ganz verschiedene Klangfarbe geben können, um damit eventuell verschiedene Effekte zu erreichen. Welchen Klang er für den edlen hält, ist seinem ästhetischen Empfinden überlassen. Sehr viel zur Bildung des richtigen Stimmklangs trägt die Bekanntschaft mit der physiologischen Einstellung des Stimmapparats bei. Die Körperteile, von denen die Bildung der Stimme und ihr Klang abhängt, lassen sich in zwei Gruppen teilen: die eine ist bei jedem einzelnen Individuum konstant, vor allem durch den Willen nicht zu beeinflussen, die andre dagegen vom Willen abhängig und wird gebildet durch das sog. Ansatzrohr: Rachen — Mund — Nase. Durch Verengerung, vollständigen Abschluß oder Erweiterung einzelner dieser Teile werden die verschiedenen Klangarten der Stimme bedingt: kehliger, gaumiger, kloßiger, nasaler, anasaler, heller, gedeckter und normal voller abgerundeter Ton mit ausgeglichener Rachen-, Mund-, Nasenresonanz. Gerade die letztere Einstellung ist diejenige, wo am wenigsten für das Singen überflüssige Muskelgruppen angespannt werden. Die Vokale bilden Resonanzerscheinungen ausschließlich der Mundhöhle. — Physikalische und physiologische Vorführungen erläuterten die einzelnen Punkte des anziehenden Vortrags, der demnächst im Druck erscheinen wird.

Vorher gedachte Herr Prof. Dr. Prüfer des aus Leipzig und damit aus der hiesigen Ortsgruppe scheidenden Prof. Dr. Hermann Kretzschmar und seiner segensreichen, von Leipzig nie genug gewürdigten Tätigkeit als Dirigent, Dozent, Schriftsteller und Gelehrter. Möge ihm, dem allseitig Geschätzten und Verehrten — so schloß der Vortragende — auch im neuen Wirkungskreise als ordentlicher Professor an der Universität Berlin ein nachhaltiges Schaffen zum Heile der deutschen Musikwissenschaft beschieden sein!

Arnold Schering.

Neue Mitglieder.

Dörr, W., Professor am Konservatorium, Wien I, Annagasse 18.

Hirsch, Paul, Frankfurt a. M., Westendstraße 52.

Knapp, Eugen, stud. phil. et mus., Charlottenburg, Herdastraße 1.

Stein, Richard Heinrich, Komponist und Musikschriftsteller, Charlottenburg, Carmer-Straße 16 II.

Thalberg, Dr. Oskar, Wien IX, Porzellangasse 50.

Kgl. Universitäts-Bibliothek Halle a/S.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Hartog, Professor Jacques, Amsterdam, jetzt Weesperzijde 9.

Kretzschmar, Dr. Hermann, Ordentl. Professor an der Universität zu Berlin, früher Oetzsch b/Leipzig, jetzt Schlachtensee bei Berlin, Dianastraße Villa Clara.

Schiedermair. Dr. Ludwig, früher Leipzig, jetzt Berlin NW., Albrechtstraße 23 I.

Ausgegeben Ende Mai 1904.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Salomonstraße 11.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 10. **Fünfter Jahrgang.** **1904.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M*. Anzeigen 25 *Pf* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 *M*.

Das Musikleben Amsterdams im 17. Jahrhundert.

Vor etlichen Jahren verbanden sich in Holland eine Anzahl Historiker, um in einer Reihe schön ausgestatteter Monographieen das Amsterdam des 17. Jahrhunderts nach den verschiedenen Seiten des sozialen und künstlerischen Lebens darzustellen. Eine große Reihe von Reproduktionen niederländischer Gemälde, Holzschnitte, Titelblätter und Druckproben des 17. Jahrhunderts wurde benutzt, um das Dargestellte zu veranschaulichen. In diesem Rahmen hat uns nun D. F. Scheurleer, der Vorsitzende der *Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* ein Bild des Amsterdamer Musiklebens jener Zeit gegeben [1]).

Losgelöst von der Personengeschichte, doch ohne sie ängstlich zu meiden, zeigt uns die Darstellung die Gestalten und Wandlungen der öffentlichen und häuslichen Musikpflege. Notendruck und Instrumentenbau sind Gegenstand besonderer Kapitel. Eine einleitende Übersicht nimmt ihren Ausgang von den gewaltigen Umwälzungen, die auf musikalischem Gebiete die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert begleitet haben, und knüpft daran die geschichtlichen Voraussetzungen für das Auftreten Sweelinck's, dessen Wirkung auf die folgenden Generationen nach Umfang und Grenzen gekennzeichnet wird.

Mit Recht ist in in dieser Weise Sweelinck an die Spitze des Werkes gestellt. Die Entwicklung seiner künstlerischen Persönlichkeit, in der Altes und Neues, Einheimisches und Fremdes sich mannigfaltig und fruchtbar durchdringen, beruht auf einer Zusammenfassung aller der tonkünstlerischen Elemente, die für das beginnende 17. Jahrhundert in den Niederlanden charakteristisch sind. In ihm lebt noch die Tradition der mit Lassus abgeschlossenen Epoche; aber zugleich gewinnen durch ihn die Kunstmittel der neuen Zeit, die chromatische Durchsetzung des Tonsystems, die junge Orgelkunst Merulo's, die Klaviertechnik und die Freistimmigkeit der englischen Virginalisten, Heimatrecht auf niederländischem Boden. Und Amsterdam hat wirklichen Anteil an der Größe dieses Mannes: hier ist seine Heimat, hier empfängt er die Mittel zum Studium in Venedig, hier wird der Achtzehnjährige als Nachfolger seines Vaters Organist der Alten Kirche, hier wirkt er 41 Jahre, bis ihm bei seinem Tode sein hochbegabter Sohn Dirk im Amte folgt. Merkwürdig ist nur, daß es ihm offenbar nicht gelang, für sein eige-

1) *Amsterdam in de 17de eeuw. Het muziekleven. Door D. F. Scheurleer. 's Gravenhage (W. P. van Stockum & zoon).*

nes Vaterland in der Weise Traditionen zu begründen, wie er es für Deutschland tat. Scheidt, Scheidemann und den anderen norddeutschen Organisten lassen sich Ebenbürtige in den Niederlanden nicht zur Seite stellen; Noordt's Tabulaturbuch, ohne Zweifel ein wertvolles Zeugnis seiner heimischen Nachwirkung, ist anscheinend doch nur ein letzter Ausläufer der dortigen Schule. »Die deutsche ging kraftvoll ihren Weg bergauf, der der holländischen beginnt sich im Sande zu verlieren« (Seiffert). Fremde Elemente gewannen Überhand, welsche Weisen drangen ein, die moderne Tonalität begann die alten Lieder zu korrumpieren. Das Jahrhundert, das mit Sweelinck's Glanz so groß begonnen hatte, sah bei seinem Ausgange die niederländische Tonkunst in Verfall.

Ein Werk, das das Amsterdamer Musikleben im 17. Jahrhundert beschreibt, kann den Ahnherrn der norddeutschen Orgelkunst naturgemäß nur streifen. Trotzdem erhalten wir Einblicke in seine Tätigkeit an der Alten Kirche. Vor allem ist eins zu bemerken: das, was wir heute als selbstverständliche Hauptfunktion des Organisten betrachten, die Begleitung des Gemeindegesanges, hat Sweelinck niemals ausgeübt. Der Geist der reformierten Kirche empfand auch die suggestive Gewalt des Orgelklanges als ein äußerliches Mittel, von der katholischen Kirche bestimmt, um die Massen zu blenden. In den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts schürte die Geistlichkeit auf ihren Synoden eine heftige Bewegung, die in letzter Instanz auf nichts geringeres ausging als Entfernung der Orgeln aus der Kirche[1]). Aber dahin kam es denn doch nicht. Ein solcher Schritt hätte in die Kompetenzsphäre der städtischen Regierungen gehört, und diese widersetzten sich energisch dem puritanischen Begehren; schwieg die Orgel auch während des Gottesdienstes, so durfte sie doch vorher und nachher ertönen. Allmählich, im Laufe der Jahrzehnte, beruhigten sich auch die Geister: gegen Mitte des 17. Jahrhunderts führte man hier und dort sogar die verpönte Orgelbegleitung ein, und die Delfter Synode von 1638 erklärte das geradezu für eine gleichgültige Sache. Amsterdam folgte erst 1680 nach.

Über das Spiel vor und nach dem Gottesdienst weiß man nur wenig. Jedenfalls pflegte der Organist nach der Predigt über die gesungenen Psalmen zu improvisieren. Der Verfasser weist darauf hin, welche schöne Gelegenheit sich hier Sweelinck bot, seine eminente, an den Engländern geschulte Variationstechnik zur Geltung zu bringen. Aber damit nicht genug. Amsterdam besaß, wie zahlreiche niederländische Städte, richtige Kirchenkonzerte. Die Nachrichten darüber gehören allerdings, gerade soweit sie Amsterdam angehen, überwiegend der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, also der Zeit nach Sweelinck's Tode an; aber für Dirk Sweelinck's Zeit, der bis 1552 den Posten seines Vaters inne hatte, sind die Kirchenkonzerte nachweisbar, und in Leiden wurden sie bereits 1593 vom Magistrat eingeführt. Man darf getrost mit Scheurleer vermuten, daß Amsterdam, im Besitze eines Organisten vom Range des großen Jan Pieterszn, noch während dessen Amtszeit dem Beispiele Leidens folgte — vorausgesetzt, daß es nicht schon

1) Ganz ähnlich waren im 16. Jahrhundert die Verhältnisse in der deutschen reformierten Schweiz, wo man soweit gegangen war, Gesang und Orgel vom Gottesdienst auszuschließen. Gegen Ende des Jahrhunderts, also gerade, als in Holland diese Bewegung einsetzte, war in der Schweiz diese antimusikalische Strömung wieder zur Ruhe gekommen. Vgl. Karl Nef, Die collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz.

vorangegangen war. Entstanden sind diese Konzerte auf merkwürdige Weise. Die Kirche, die außerhalb des Gottesdienstes durchaus nicht als geweihte Stätte galt, wurde gern von der Obrigkeit für profane Zwecke und von den Bürgern als allabendlicher Treffpunkt benutzt, an dem man in Gesprächen mit seinesgleichen Unterhaltung und Erholung finden konnte. Eine Abbildung zeigt uns so die Neue Kirche: Männer und Frauen, Eltern mit Kindern gehen umher oder bilden kleine Gruppen, einige sitzen auf den Bankreihen, andere bewundern den Kirchenschmuck. Alles behält dabei vergnügt den Hut auf dem Kopfe, und höchst weltlich springt eben noch ein Hund zur Kirche herein. Es lag nahe, diese unterhaltenden Kirchenpromenaden durch Orgelspiel noch unterhaltender zu machen. Zunächst mögen wohlhabende Kaufherren oder dergleichen den Organisten durch Geld und gute Worte dafür gewonnen haben, wie es ja auch an anderen Orten geschah. In Lübeck entstanden auf derartige Weise die berühmten »Abendmusiken«, in Holland, als ihr dortiges Seitenstück, die Kirchenkonzerte. Zur Orgel kamen gelegentlich auch andere Instrumente und Gesang. Sweelinck konnte hier seiner Vaterstadt zeigen, daß sie ihn nicht erfolglos in die Fremde geschickt hatte, und wir können uns vorstellen, wie seine Landsleute aufhorchten, als sie zum erstenmal seine große dorische Fantasie mit der reichen Chromatik und dergleichen von Grund auf neue und grandiose Musik hörten. Der Ernst des Künstlers ging aber natürlich auch auf die Hörer über, und so wurde aus den promenierenden Gruppen eine andächtig lauschende und, wie wenigstens für Dirk Sweelinck's Zeit bezeugt ist, dichtgedrängte Gemeinde. Virtuosentum und verweltlichter Geschmack brachten allerdings im Anfange des 18. Jahrhunderts die Kirchenkonzerte in Verfall.

Aber es gab auch minder feierliche Stätten, an denen der Amsterdamer Bürger, wenn er mochte, seine musikalische Neigung befriedigen konnte. Das waren die sogenannten »Musikherbergen«, — Wirtshäuser, in denen Männlein und Weiblein fröhlich bei Wein und Bier und manch leckerem Bissen den Spielleuten zuhören konnten, die der Herbergswirt eigens zu diesem Zwecke in Dienst hatte. Hier erklangen kräftig »Viola, Baß und Geigen«. Auch Bläser waren dabei, und lustige Lieder wurden gespielt und gesungen. Die meisten dieser Häuser standen in etwas üblem Geruch; von einigen aber hören wir, daß sie sogar »herrliche Musik« boten. Gäste, die sich auf ein Instrument verstanden, mischten sich bisweilen unter die Spieler oder gaben ein Solostückchen zum besten, und in einem Falle heißt es sogar, daß dies eine feststehende Gästepflicht war, von der man sich freilich mit einer »Kanne Bottel-Bier« oder einer Flasche Wein loskaufen konnte; vermutlich wurde das nicht einmal ungern gesehen. Eine Abbildung, die Reproduktion eines Stichs aus dem Jahre 1613, führt uns übrigens mitten in eine solche Musikherberge hinein. Der Raum ist durch Kerzen auf hohen Leuchtern erhellt. An dem reichgedeckten Tische sitzen einige zärtliche Pärchen; eins hat sich zum Tanze erhoben, zu dem Klavier und Viola ertönen. Auch diese Verbindung von Musikherberge und Tanzraum entspricht den historischen Verhältnissen; es scheint aber, daß für die Musik dabei häufig recht wenig und für die Moral nichts Gutes herauskam.

Eine bessere Gelegenheit, Musik zu hören, wenn auch nicht so intim, fand man im Theater. Den englischen Komödiantentruppen, die im Anfange des Jahrhunderts auf dem Kontinent erschienen, war die Musik keine Nebensache. Lauten und Zithern, Violen und Pfeifeninstrumente führten sie bei

sich, und von einer bestimmten Truppe hören wir sogar, daß die 19 Schauspieler, die ihr angehörten, von 16 Musikanten begleitet waren! Das war natürlich nicht nur wegen der in ihren Stücken gesungenen Lieder, sondern um eine stattliche und bei der Entwicklungsstufe der damaligen englischen Tonkunst gewiß wirksame Zwischenaktsmusik zu bieten.

Natürlich hatten aber auch die Niederländer selbst Schauspiele jeder Gattung mit Musik. Sie hatten sogar richtige Liederspiele mit einheimischen und gelegentlich auch englischen Weisen. Es ist jedoch begreiflich, daß man im Verlaufe des 17. Jahrhunderts darüber hinausstrebte; es stellte sich allmählich ein Verlangen nach dem Besitz einer wirklich dramatischen Musik ein, dessen man sich natürlich nur durch die Schöpfung einer einheimischen, also niederdeutschen Oper versichern konnte. Dazu aber vermochte man zum mindesten nicht schnell zu gelangen. Jan Hermanszn Krul, dessen großes Verdienst die Begründung der *Amsterdamschen Musykkamer* (Mai 1634) ist, gehört mit seinem *Musykspel van Juliana en Claudiaen* noch nicht der Geschichte der wirklichen Oper an, und würde ihr auch dann nicht angehören, wenn uns die dazu gehörige Musik erhalten wäre. Die neue Gattung, die kaum noch in ihrem eigenen Heimatlande in ein Stadium der Reife getreten war, brauchte Zeit, um sich auszubreiten, und hatte, als Krul in Amsterdam sein Haus weihte, noch nicht einmal in Wien Fuß gefaßt. Wie weit mußte man also noch entfernt sein von einer stehenden nationalen Oper! In Paris und Hamburg verging bis dahin noch reichlich mehr als ein Menschenalter, und es bedurfte auch dann noch der glücklichsten Begabungen und energischsten Kräfte.

Über die Opernbewegung in Amsterdam, ihren Anfang und Ausgang, über Dichter und Musiker und den Streit der Meinungen unterrichtet Scheurleer's Werk den Leser in eingehender Weise. Die erste niederländische Oper, die er anführt, ist *De triomfeerende Min* (1678—80), gedichtet von Dirk Buysero, komponiert von C. Hacquart. Das Werk war zur Feier des Friedens von Nymwegen bestimmt. Eine echte Festoper: dramatisch gegenstandslos, mythologisch aufgeputzt, ein dankbares Stück für den Dekorationsmaler, Maschinenleiter und Ballettmeister. Hacquart's Musik ist in einer Art Klavierauszug überliefert, der die reinen Instrumentalstücke leider nicht enthält. Französische und italienische Einflüsse drücken im übrigen dieser Musik den Stempel auf. Von einer Wirkung auf das Publikum läßt sich garnichts sagen; denn die Gegner der Operngattung wußten es durchzusetzen, daß sie überhaupt keine Aufführung erlangte. Gleichfalls eine in Dichtung und Musik niederländische Oper — oder besser gesagt ein Singspiel — war *De Vrijadje van Cloris en Roosje*. Als Textdichter glaubt man mit Sicherheit Buysero angeben zu können; die verloren gegangene Musik ist von Servaas de Koning. Einen *Contredans* und das Schlußballett des Werkes teilt der Verfasser aus einer Tanz- und Ariensammlung des 18. Jahrhunderts mit. Es sind keine schlechten Proben; der Kontre klingt etwas an die diminuierte Instrumentalform der Melodie »Vivat Bachus« aus Mozart's »Entführung« an. Aufgeführt wird Buysero's Dichtung, die 1688 erschien, noch heute, aber mit einer neueren Musik, deren Ursprung unbekannt ist. Noch andere Werke dieser Gattung werden uns namhaft gemacht. Nur eins von diesen sei hier erwähnt: der *Roelant*, ein »Trauerspiel« von Thomas Arendsz (1686). Es ist eine niederländische Umdichtung des Quinault'schen Buches zu Lully's Musik, eine Umdichtung mit geradezu naiv rationalistischer Tendenz, in der

alle Zauberei und Wunderbarlichkeit durch sehr einleuchtende, aber auch recht nüchtern wirkende Ursachen ersetzt wird. Die Musik von Lully behielt man bei, in den Arien wenigstens (und doch wohl auch in den Chören?), die deshalb mit peinlicher Sorgfalt den ursprünglichen Versmaßen angepaßt wurden. Die Rezitative aber ersetzte man anscheinend durch gesprochenen Dialog. Aus guten Gründen, — denn dieser Gesangsstil war den holländischen Sängern fremd, und er ließ sich nicht einfach über Nacht erlernen.

Arendsz' Bestreben, die Opernkunst durch Vorführung von Meisterwerken der Nationen, bei denen sie bereits blühte, auch in Holland beliebt zu machen, blieb nicht ohne Nachfolge. Aber das Ziel wurde nicht erreicht. Auch die italienischen und französischen Opernvorstellungen, mit denen es in den achtziger Jahren gastierende Truppen versuchten, führten zu nichts Dauerndem. Was war die Ursache? Schloß die Art der musikalischen Veranlagung des holländischen Volkes vielleicht die rechte Empfänglichkeit für die Oper aus? War man gar zu empfindlich gegen gewisse Schwächen der Dichtungen, gegen sittlich verletzende Handlungen und Ausdrücke? War der Mangel an Sängern schuld? Oder war die niederdeutsche Mundart, wie manche meinten, nicht geeignet? Der Verfasser verweist auf Hamburg und seinen Ratsherrn Gerhard Schott: wäre der rechte Mann zur rechten Zeit am rechten Platz gewesen, so wären die Opernversuche in Amsterdam nicht gescheitert!

Zu all diesen öffentlichen Musikaufführungen in Kirchen, Herbergen und Theatern kam aber noch das Spiel der Stadtmusikanten, zu denen, genau genommen, freilich auch die Organisten gehörten. Ihnen am nächsten im Range standen die Glockenspieler, deren Tätigkeit auf eine musikalisch kunstreiche Weise geschah. Der Verfasser bringt uns Zeugnisse von Zeitgenossen bei, die dies belegen, und fast verzückte poetische Ergüsse von namhaften Dichtern. Auf geringerer Stufe standen die Stadttrompeter und die anderen Spielleute, die sich auch für private Festlichkeiten gegen Entgelt zur Verfügung stellten. Nimmt man dies alles zusammen, so ergibt sich ein Musikreichtum, der der Nachwelt allen Respekt vor dem Amsterdam des 17. Jahrhunderts abnötigt!

Aber auch die Musikpflege im Hause war so ausgedehnt, daß der Verfasser ihr ein umfängliches Kapitel widmen kann. Sie beruhte natürlich nicht nur auf der durchs ganze Volk verbreiteten Liebe zur Tonkunst, sondern auch auf sorgfältiger musikalischer Erziehung. Die Magistrate der städtischen Republiken waren so einsichtig, dafür Sorge zu tragen, daß auch die Schule in dieser Hinsicht ihre Pflicht tat, und nur als ein Zufall ist es wohl zu betrachten, daß uns gerade aus Amsterdam jede Nachricht darüber fehlt. Zur Unterstützung der praktischen Lehre gab es dort wie überall eine Literatur von sehr verschiedenem Wert. Ein bedeutendes Buch muß David Mostart's »*Kurze Unterweisung*« gewesen sein, die zwar 1598, also noch im 16. Jahrhundert erschien, aber gewiß wenigstens im Anfange des siebzehnten in Gebrauch war. Sie ist leider verschwunden; doch steht es fest, daß sie in so manchem Punkte ihrer Zeit vorauseilte. Ein gereimtes Lehrbuch existiert von Valcooch, eine »*Isagoge Musicae*«, die die Hilfsdisziplinen wie Tonsystem, Notation u. dergl. behandelt, von Jacques Vredeman. J. A. Ban, der in Haarlem Priester war, gab Beiträge zur Ästhetik, auch Vorschläge zu einer holländischen Musikterminologie und machte theoretische und praktische Versuche zur Frage der reinen Stimmung des Klaviers. Das Gebiet der Musikwissenschaft, in das er auf diese Weise hinübergriff, blieb ja damals

überhaupt nicht ungepflegt in Holland; der Verfasser erinnert an Meibom und den Philosophen Descartes. Den größten Lehrer der Musik besaß Amsterdam natürlich in Jan Pieterszn Sweelinck. Alles verschwindet neben seiner einsamen Größe. Ein Glück ist es, daß seine Kompositionsregeln uns übermittelt sind, die ihn als selbständigen Schüler Zarlino's zeigen. Hätten wir auch noch sein *Nieuw Chyterboek*, so besäßen wir von den zahlreichen Anweisungen für Instrumentenspiel, die damals erschienen, gewiß eine der bedeutendsten und interessantesten.

Über die Pflege der Musik im geschlossenen Kreise, im Familien- und Gesellschaftsleben einer Nation oder auch nur einer städtischen Gemeinde Genaues zu berichten, wird für den Historiker immer einige Schwierigkeiten haben. Die zuverlässigsten, nämlich die archivalischen Quellen versagen hier, Tagebücher und Briefe sind oft schwer zu erlangen und meist wenig ergiebig; Abbildungen von Hauskonzerten u. dergl. geben nur ganz allgemeine Vorstellungen und sind in der Regel höchstens für die Instrumentenkunde von Wert. Um so erfreulicher ist es, daß der Verfasser uns gerade über diesen Punkt gut zu unterrichten weiß. Wir erfahren vieles über die Persönlichkeiten, die dem *Muiderkring* angehörten oder nahe standen, jenem vornehmen literarischen Kreise Amsterdams, der sich zum »Philosophieren, Scherzen, Bankettieren« um den Schloßherrn von Muiden, den Dichter Hooft, scharte. Männer wie Constantin Huygens und der gelehrte Kaspar Barlaeus gehörten zu diesem Kreis. Aber auch Liebe und Verständnis für Musik vereinte die Mitglieder. Sweelinck war unter ihnen; auch der schon genannte Priester Ban stand ihnen nahe. Besonders unter den Frauen des Kreises scheint gute musikalische Bildung verbreitet gewesen zu sein; der Verfasser nennt uns die Namen vieler, die vor allem als Sängerinnen das Entzücken der Männer des Kreises erregten und manchen poetischen Lobspruch ernteten.

Natürlich hatte Holland aber auch *collegia musica*. Wir wissen ja, daß Jan Tollius, der freilich ins 16. Jahrhundert gehört, in einem solchen collegium musicum zu Amsterdam seine Madrigale aufführte. Man hat bekanntlich vermutet, daß wir in den acht Musenfreunden, denen das zweite Buch von Sweelinck's Psalmen gewidmet ist, eine jüngere Generation desselben Kollegiums wiederfinden. Dann würde sich ergeben, daß auch schwierige mehrstimmige Musik, wenigstens in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, von den Dilettanten Amsterdams noch geübt wurde. Bald kam es freilich anders: als das Jahrhundert zu Ende ging, war die Pflege der a cappella-Musik so gut wie untergegangen.

Aber der volkstümliche einstimmige Gesang blieb um so mehr in Flor. Die Liederbücher, die zwischen 1600 und 1700 in Holland erschienen, sind schier zahllos, und Amsterdam hat beträchtlichen Anteil daran. Die ihm am unmittelbarsten angehörenden, d. h. dort entstandenen und vorzugsweise gesungenen, sind in einer Übersicht, für die der Verfasser nicht einmal Vollzähligkeit beanspruchen will, bereits fünfzehn. Dazu kommen aber in noch weit größerer Zahl allgemein holländische, die in Amsterdam herausgegeben wurden. Für die Musik begnügte man sich meist damit, auf bereits gangbare Melodien zu verweisen; aber an Ausnahmen, wie sie der von Vredeman musikalisch redigierte *Friesche Lusthof* (1621) bildet, fehlte es nicht. Dichterisch zeigt sich schon frühe ein Eindringen des Kunstmäßigen, musikalisch ein Zufluß von England. Als den Höhepunkt des holländischen Liedes während dieses Jahrhunderts bezeichnet Scheurleer Hooft's anonym erschie-

nene *Emblemata amatoria.* Frühe beginnt der Verfall: das Fremde, das Unbedeutende und das Unsittliche nehmen überhand. Von den alten Melodien bleiben zwar viele noch im Umlauf; aber sie büßen, wie der Verfasser an Beispielen zeigt, durch Umgestaltung im Sinne der modernen Harmonik und Rhythmik an Ursprünglichkeit, Frische und Kraft ein. Auch die Volkstümlichkeit der Stücke wird immer fragwürdiger: Airs aus französischen Opern und Melodien mit Koloraturen machen sich breit. Aber massenhaft bleibt die Zahl der Sammlungen noch immer.

Die Instrumentalmusik begann auch in Holland wie z B. in Italien: fehlende Vokalstimmen wurden durch Instrumente ersetzt. *Om te singen of te spelen* heißt es dementsprechend auf holländischen Titelblättern, wo die italienischen *Da cantare e suonare* schreiben. Es ist selbstverständlich, daß das Jahrhundert, in dem Sweelinck lebte, dem Klavier ein größeres Ansehen zugestand, und zumal in seiner Vaterstadt werden namentlich seine meisterhaften Liedvariationen gewiß auch im häuslichen Kreise nicht selten gespielt worden sein. Da die Spuren seiner etwaigen Nachfolger auf holländischem Boden mit Ausnahme van Noordt's so gut wie ausgelöscht sind, muß es doppelt interessieren, die Namen der ausländischen Klaviermeister zu erfahren, die man in Amsterdam kannte und spielte; Roger's Kataloge, des Musikdruckers und Verlegers, der Amsterdam zu einem der Zentren des internationalen Musikhandels machte, geben uns Kunde, wie es gegen Ende des Jahrhunderts damit stand: von den berühmtesten Deutschen waren Froberger und Kerll, von den Italienern Pasquini, von den Franzosen d'Anglebert, le Bègue und Marchand in Holland beliebt. Gern spielte man auch Arrangements, z. B. von Werken Corelli's und Bassani's. Die Kammermusik räumte auch in Holland, wie in damaliger Zeit allerorten, den Holzblasinstrumenten, Oboe und Flöte, einen höheren Rang und eine selbständigere Verwendung ein. Die Violinliteratur entlehnte man den Italienern: Marini, Corelli, Vivaldi; für die Gambe, die ein Lieblingsinstrument der Damen war, besaß Amsterdam seinen eigenen Meister in Johann Schenk. Das verbreitetste Instrument in den höheren Gesellschaftsschichten aber war während des 17. Jahrhunderts natürlich noch die Laute. Anweisungen in Tabulaturbüchern mit Kompositionen und Arrangements erschienen in Menge, so daß z. B. Nicolas Vallet es für nötig befand, sein Lautenbuch (1617) mit einer Bitte um Entschuldigung einzuführen. Gegen Ende des Jahrhunderts aber ist das Schicksal der Laute unwiderruflich besiegelt: das Klavier ist an seine Stelle getreten.

Wir sehen: es ergeben sich hier dieselben Verhältnisse wie anderswo. Eine Übersicht über das Instrumentenkapitel und den Abschnitt vom Notendruck in Scheurleer's Buch führt in der Hauptsache zu dem gleichen Resultat. Deutlich wird der Aufschwung, den der holländische Musikdruck, wenn auch langsam, im Laufe der Zeit nahm, nicht nur durch den Text, sondern noch mehr durch die beigegebenen Druckproben gekennzeichnet. Es ist ein gewaltiger Fortschritt von den dünnen, zitternden Typen in Jacob Jjbrantsz Bos' Psalmenbuch (1614) bis zu den kräftiger Noten der schönen Musikdrucke Roger's (ca. 1700), über dessen vielseitige und geschickte Herausgebertätigkeit wir so manches hören.

Auch die Konstruktion der Musikinstrumente wird eingehend besprochen. Der Verfasser stützt sich auf alte Exemplare, authentische Gemälde und Quellenschriften wie Michael Praetorius' Organographie. Dann geht er auf

die Leistungen Amsterdams für den Instrumentenbau ein: im Klavierbau stand es hinter Antwerpen zurück, während es im Geigenbau schon im 17. Jahrhundert die vornehmste Stelle in Holland einnahm. Über kunstvolle äußere Ausstattung, über Kuriosa des Klavierbaues und dergleichen erhalten wir nähere Auskunft. Von der Guitarre hören wir, daß sie ein mächtiger Nebenbuhler der Laute und — vielleicht aus Gründen der geringeren Kostspieligkeit, — im Volke noch weiter verbreitet war als diese. Auch über die Orgeln der verschiedenen Kirchen wird uns berichtet. Die große Orgel der Alten Kirche hatte zu Sweelinck's Zeit zwar noch nicht den späteren Umfang, sicher aber ein vorzügliches Werk; denn ihr Klang wird von gleichzeitigen Dichtern aufs höchste gepriesen. Übrigens wurde der Außenschein dabei nicht vernachlässigt: Malern wie Bronkhorst fiel die Aufgabe zu, die Flügel der Orgeltüren zu schmücken. — Da zu den eindrucksvollsten musikalischen Instrumenten im damaligen Amsterdam auch das Glockenspiel gehörte, gibt uns der Verfasser über dessen Konstruktion Bericht; das Hauptprinzip dabei war die Verbindung verschieden abgestimmter Glocken mit einer Klaviatur, die durch Fußtreten oder auch auf mechanische Weise in Bewegung gesetzt werden konnte.

Es ist ein reiches Bild, das in Scheurleer's Werk aufgerollt wird. Aber seine literarischen Quellen sind auch der wissenschaftlichen Literatur dreier Jahrhunderte entlehnt, Werken niederländischer, hochdeutscher, lateinischer, französischer und italienischer Sprache; in einem Anhange sind diese *bronnen* zusammengestellt. Vieles, was er mitteilt, geht auch auf arg verstreute Quellen zurück: Listen von Organisten, Glockenspielern, Instrumentenbauern u. dergl., Verträge zwischen Spielleuten, zwischen Lehrern und Schülern, Angaben über die soziale Stellung von Musikern und sonstige Verhältnisse. Selbst ein Auktionskatalog kommt einmal zum Vorschein! Das alles war nur möglich auf der Grundlage einer umfassenden und intensiven Vorarbeit in Einzelheiten: die *Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* hat das Verdienst, seit Jahren für die Erforschung ihrer heimatlichen Musikgeschichte die energischste Arbeit geleistet zu haben. Hoffen wir aber auch, daß sie in nicht allzulanger Zeit durch feste staatliche Einrichtungen, vor allem durch die Ausbildung musikwissenschaftlicher Fachleute auf holländischen Universitäten unterstützt werde, — ein Ziel, das freilich durch die Zulassung eines Übersetzers kompendiöser Geschichtswerke als Universitätsdozent noch nicht in nahe Aussicht gerückt ist.

Wir können von Scheurleer's verdienstvollem Buche nicht scheiden, ohne noch einmal der Abbildungen zu gedenken, an denen es so reich ist. Sie sind — dies sei nachdrücklichst hervorgehoben — nicht »Buchschmuck« im gewöhnlichen Sinne, sondern historische Dokumente von wissenschaftlichem Wert. Möge auch diese Beigabe des schönen Werkes, zu der des Verfassers eigene Sammlung vieles beigetragen hat, allenthalben richtig eingeschätzt werden!

Berlin. **Richard Münnich.**

Stray Notes on Berlioz.

Perhaps of all the great composers Berlioz was the most unfortunate in his early musical surroundings. Up to the age of 18 he had heard no music of a higher class than Pleyel's quartets, rendered by amateurs; and he had never heard an orchestra! Until more than 6 years after his arrival in Paris, when the concerts of the Conservatoire were started, there was no symphonic music of any importance to be heard. At the first of these concerts on 9th March 1828 Beethoven's "Eroica" (the first of his symphonies to be heard in Paris) formed part of the programme; it cannot have been a mere coincidence that towards the end of that year Berlioz set about writing a symphony of his own. Of Bach, Handel and Haydn, nothing or practically nothing was known in Paris at that time. Of Mozart, "the greatest musician of the world" as Berlioz called him, only a mutilated version of "Don Giovanni", and an equally perverted one of "Zauberflöte"; while Weber fared as badly with a distorted arrangement of "Der Freischütz". It is true, that at the Opera, Berlioz was able to hear the masterpieces of his idol, Gluck, and "La Vestale" and "Olympie" by Spontini, another of his favorites; but the majority of the works presented were either by Rossini and his imitators, or by composers whose operas if not their names are now forgotten. Cherubini is omitted from this list, because during the period none of his works were given at the Opera; and, occupied with his duties as Head of the Conservatoire, he produced few new compositions of any description. It is not suggested that there was no good music produced in Paris during those nine years, for such works as "Guillaume Tell", "Masaniello" and "La Dame Blanche" are all masterpieces in their way; but their way was not the way of Berlioz, who, while not absolutely Teutonic in his ideas, was far removed from the elegancies of the French and Italian schools of that time.

When Berlioz succeeded in getting the coveted distinction of Prix de Rome and went to Italy for 15 months, music, from his point of view, was absolutely non-existent; as he said of Bizet thirty years afterwards, "he made the journey to Rome, and returned without having forgotten music". Donizetti, Pacini and Bellini may have their excellencies, but it is difficult to think of them in connection whit the author of the "Fantastic". Beethoven, Gluck and Weber were completely unknown, while Mozart, who had been dead forty years, had been heard of as a "young man of promise", and Berlioz's one oasis in the musical Sahara was Mendelssohn. But his time in Italy was not entirely wasted! Without doubt he learnt there those effects of "atmosphere" (to use the language of the painter), which we find in so many of his numbers. Well-known instances of these are in the slow movement of the "Fantastic", and in the first Scene and in Faust's Invocation to Nature in "The Damnation of Faust". His Roman experiences too inspired the magnificent scene of the Carnival in "Cellini", although as a matter of fact he does not appear to have been much impressed by the fun, when he witnessed the real thing. The "Harold" symphonv also depicts scenes familiar to him from his wanderings in the Abruzzi.

When Schumann calls attention to certain chords of Berlioz which he considered weak, he at the same time admits having only the pianoforte score before him; clearly realising that orchestral harmony such as that of

Berlioz is not quite the same as pianoforte harmony or that of the text-books, which is founded on the idea that all the parts have the same strength and the same tone-quality.

Many of his opponents, laying stress on the fact that he only seriously commenced studying comparatively late in life, and on the principle that he did not know because he could not know, have denied him any powers of harmony and counterpoint whatsoever. Berlioz did know harmony and counterpoint, but it was in a great measure the harmony and counterpoint of Paris at the commencement of the last century. He never completely shook off the influence of his two masters, — Lesueur with his love for Greek modes, and Reicha who declared that his contrapuntal ability arose from his fondness for mathematics.

Edmond Hippeau in his "Berlioz Intime", says of Berlioz as a critic, "that he never pleaded his own cause in the press; never spoke of his own works; never profited by his entrenched position to seek advertisement, réclame, or even discussion; never replied to a criticism; never even hindered his partisans from disfiguring his doctrine by attributing to him theories which were not his own."

Among his ideas which have been most persistently misunderstood by even his partizans must be placed his ideas on fugue. Friends and foes have alike declared that he hated fugue. His attitude on the subject was simply this. Without having any great admiration for the fugue-form per se, he certainly had no objection to the fugue or fugato as a means of expression. What he did dislike, as being often totally opposed to religious sentiment, was the use of quick fugues in sacred compositions, and above all quick fugues on the words Amen or Kyrie Eleison. Of these he says: — "If, instead of shouting a-a-a-men for two hundred bars, the choir, singing in French, took it into their heads to express their wishes by vocalising allegro furioso on the syllables ain-si [or as it would be in English, so-so-so-so-be-be-it!] with an accompaniment of trombones and loud thumps on the kettle-drums . . . . . is there anyone capable of appreciating musical expression, who would not say, this is a realistic chorus of drunken peasants throwing mugs at one another's heads, or some impious caricature of all religious sentiment?" On the other hand, he has nothing whatever to say against the use of slow fugues in sacred works. He praises a slow fugue of Lesueur's, and goes so far as to declare that the fugue-form was the most fitted to express the meaning of the words, Quis enarrabit coelorum gloriam? and to the Abbé Girod, the author of a work on religious music, he very clearly explains: — "Without doubt, it would be possible to write a beautiful fugue of a religious nature to express the pious wish Amen. But it would have to be slow, full of contrition, and very short, for however well the sense of a word may be expressed, that word cannot be repeated a great number of times without its becoming ridiculous. Instead of this reticence, this striving after expression, all the fugues on the word Amen are quick, violent and turbulent."

Berlioz's irregularity of form arose from even a stronger reason than of a childhood and boyhood nurtured on the flute, guitar, and Pleyel's quartets. To this Schumann has given us the clue, when, in pointing out that the second half of Berlioz's phrases rarely corresponds to the first half, he attributes the fact to the exuberance of the Southern temperament. Musical

form, as we understand it, is essentially a product of German thought and feeling, and therefore must always remain more or less foreign to a member of a Latin race. There is a parallel to this in the kindred art of poetry, inasmuch as certain forms of verse only attain their fullest perfection in certain languages; or in other words, since language is inseparably connected with thought, — certain peoples think best and most naturally in certain forms.

That Berlioz invariably had a programme in his mind was certainly not the case, although some are apt to imagine that every bar is intended to convey a definite meaning. From a foot-note in the score of the Romeo and Juliet symphony it is clear that he realised the limitations of music; that it is useless to attempt to convey any definite meaning by the aid of music alone; that while it can illustrate some scene or idea, with which the listener is familiar, it cannot depict something unknown to the audience. This note is attached to the number illustrating the death of the lovers, according to Garrick's version of the tragedy, and Berlioz directs that the whole number should be omitted, unless the symphony be played before an audience well acquainted with Garrick's dénouement, that is to say, he hastens to add, it should be omitted 99 times out of 100. As the Invocation, which forms part of it, is one of the most beautiful things he ever wrote, this wholesale cutting seems too drastic a proceeding; but the note is of interest, since it expresses his attitude towards programme music. This is again set forth in the preface to the "Fantastic", where he directs that the programme should be distributed to the audience, but that this is only a sine quâ non when the symphony is followed by "Lélio", which continues the same idea, and which was intended to be given in a theatre. In the event of the symphony being played separately (and this was before the days of analytical programme-books), it is merely necessary to supply the audience with the titles of the several movements, as the author hopes the symphony contains sufficient musical interest apart from all dramatic intention. This golden axiom, that a musical composition should be interesting in itself, has been put into other words since, if it has not always been acted up to; and it is as well to recollect that Berlioz, who is sometimes supposed to be seven-eighths orchestral, and wholly programme, should have been the first to enunciate it. If one carefully examines the headings of his various orchestral works, it is astonishing how vague they usually are, in most cases merely a bare title, — a title which might appropriately apply to a dozen different movements by a dozen different composers. That he chose his themes as "more expressive of emotion than portraiture" is evident from the fact, that he often utilised themes taken from earlier and discarded works, which doubtless illustrated the same kind of emotion, though a different situation. Thus, the idée fixe, the melody which runs trough the "Fantastic", and which represents the Beloved One, had been previously used in "Erminia", one of his unsuccessful attempts to gain the Prix dé Rome; two themes from "Rob-Roy" were introduced into the "Harold"; one of the melodies in "Cleopatra" became the Miranda theme in the "Fantasia on the Tempest" (Lélio), while another afterwards formed part of the love-duet in "Cellini"; and so on. At the risk of shocking those critics who deny that he ever worked from the purely musical point of view, I would suggest that often the programme was found

for the music, instead of *vice versâ*. It was so in the case of the themes I have just quoted, which he treasured up because they satisfied him musically, and it certainly was so in the case of his dream symphony, which was quite irrespective of any programme. This would apparently have simply been "Symphony No. 5 in A minor"; and even had it been eventually labelled, it proves that sometimes at any rate the programme was an afterthought.

It was only after many attempts that the vast majority of great composers taught themselves to be original. Berlioz on the contrary commenced by being original. His very first work for orchestra, the "Francs Juges" overture, owes practically nothing to anything that had gone before; one may approve of it or not, but there can be no doubt as to its being original. Paradoxically, his last work, "The Trojans", betrays the influence of a preceding composer perhaps more than any other of his compositions; although the opera is pure Berlioz, and often Berlioz at his best, still, possibly on account of the classic nature of the subject, the influence of Gluck is apparent.

Naturally he learnt much from other composers, especially Beethoven and Weber, but of all his predecessors Lesueur exercised the greatest influence over him. Not directly, for there is little in the author of "Les Bardes" to suggest the future composer of the "Fantastic", beyond certain resemblances of harmony, and a fondness for the harp, — there are twelve in Lesueur's masterpiece! We trace the older master's influence rather in the direction of his ideas on programme-music, and what is more noteworthy, his ideas on musical expression by means of tone-colour.

Although his successors have studied his orchestration with profit, it has never been absolutely imitated. This is doubtless because it is so difficult to gather the effect of any of his scores from the mere perusal; there appears to be no equation between the written notes and the sounded ones. As Saint-Saëns says:- "If there be one quality, which one cannot deny his works, which even his bitterest enemies have never contested, it is the splendour, the wonderful colouring of his instrumentation. When, in studying him, one endeavours to understand his methods, one proceeds from one surprise to another. Those who have read his scores without having heard them, can form no idea of them; the instruments appear to be arranged in a manner contrary to common sense; it seems that that cannot *sound* well, and yet it *sounds* marvellously. If there be, here and there, some obscurities in his style, there are none in the orchestra; it is inundated with a light, which sparkles as in the facets of a diamond. In that Berlioz was guided by some mysterious instinct, and his methods escape analysis because he had none." This mysterious instinct was probably the power of hearing with his mind's ear in a higher degree than any other composer before or since, and for that reason we never find in his scores those miscalculated effects, which we occasionally find in even the greatest masters. Although his scores taken as a whole may "appear to be arranged in a manner contrary to common sense", this cannot be said of his separate parts, which are written with a profound knowledge of each individual instrument, of its limitations and capabilities.

Wagner has pointed out Beethoven's unhappy position as regards instrumentation, in that he sought to convey ideas of which neither Haydn nor

Mozart had dreamt, and yet only possessed their means with which to express those ideas. Berlioz, who asked more of the orchestra than even Beethoven, was in a similar plight; and his position was aggravated because, unlike his great predecessor, he had views of the promised land of improved instruments.

Berlioz is often reproached with the size of his orchestras, but as a matter of fact his reticence as regards his orchestral materials is very striking; and it is this reticence, which gives his orchestration such extraordinary variety. In all his songs, in the middle movements of his symphonies, in his "Childhood of Christ", and in number after number of his other works he appears to absolutely delight in writing for an incomplete orchestra. Mark how careful he is to prepare the effect of any characteristic tone-colour by not making use of it for some time previously; how, for instance, the forsaken effect of the cor anglais in Marguerite's Romance in Faust is enhanced, because we have not heard the instrument for a long time; how the effect of his trombones is often so superb, because they are treated as important members of the orchestral commonwealth, and not merely dragged in to make the instrumentation sound, or occasionally only look "rich and full". In the French edition of "The Damnation of Faust" the trombones are used in 460 bars against the 640 in which they are used in the "Elijah"; it is true that the latter work is some 400 bars longer, but even then the proportion is more than one-sixth, against Berlioz's less than one-eighth. In the face of all this reticence, it is surprising that Berlioz's "colossal means" and "extravagant demands" are so often dinned into our ears.

Wallington. **T. S. Wotton.**

Das Tonkünstlerfest in Frankfurt am Main.

(27. Mai—1. Juni 1904.)

Zum ersten Male seit fünfundvierzig Jahren fiel die Wahl der festlichen Jahresversammlung des »*Allgemeinen Deutschen Musikvereins*« auf die in den letzten Jahrzehnten auch musikalisch immer bedeutungsvollere schöne Mainstadt, wohin der Verein seine Mitglieder (jetzt 930) und viele Freunde der Kunst diesmal entboten hatte. Es war eine heiße Schlacht der Töne, die da tagelang in und um Frankfurt gekämpft wurde. Ebenso eingehende als anstrengende Vorbereitungen waren nötig, um dem ganzen Bilde dasjenige Relief zu geben, das es hinsichtlich der allgemeinen äußerst gelungenen Ausführung erhielt, und an die Leistungsfähigkeit der Mitwirkenden und Zuhörenden wurden allseitig Anforderungen gestellt, die man — nun erfahrungsgemäß — für die Folge eigentlich nicht gut wird überbieten können. Hans Bülow, der geistvolle Spötter, meinte einst, auch die Musik-Tonkünstlerfeste u. Ä. würden später unrettbar den beiden Dämonen unserer hastenden Zeit verfallen: dem bösen Geist der lieben Reichlichkeit und dem Geschwindigkeitsteufel, die unser heutiges Musikleben oft so merkwürdig und gewiß nicht im günstigsten Sinne beeinflussen. Wer nach einer in jeder Beziehung nervenabspannen-

den Saison — und in dieser Lage waren wohl die meisten Teilnehmer des Festes — die langen Haupt- und vielen Vorproben und die Aufführungen in Heidelberg und Mannheim eingehend mitmachte, der konnte einen Eindruck unseres heutigen musikalischen Webens und Wirkens erhalten, wie er interessanter, aber auch charakteristischer wohl kaum gewonnen werden kann. Kamen doch 36 Kompositionen aller Art und aller Ausdehnung hier zumeist zum ersten Male zu Gehör! Dem über die allgemeinen musikalischen Verhältnisse orientierten Leser wird wohl nichts neues gesagt werden, wenn zugestanden werden muß, daß auch diesmal, mit wenigen und daher doppelt wohltuend auffallenden Ausnahmen, der eigentliche Typus eines originellen Schaffens auf kompositorischem Gebiete recht bedenklich fehlte. Zwei völlig ineinandergreifende Momente sind es, von denen sich die Schaffenden jetzt zumeist leiten lassen: Die krankhafte Nachahmung großer Vorbilder, die mit ausgesprochenem Glück einen gewissen Stil gefunden haben, und jenes, sonst gewiß sehr anerkennenswerte »Sich in Stimmung ausleben«, das von dem modernen Ausdruck in den Schwesterkünsten, der Dichtkunst und Malerei übernommen wurde. Kommt es aber nach Ablösung aller Äußerlichkeiten auf den Kern einer rein absoluten Kunst an, auf jenes naive, unbewußte und induktiv-originelle Musizieren, wie es z. B. Dvořák, um einen der letzten anzuführen, oft so eigentümlich war, so wird die Ausbeute von fünf zu fünf Jahren immer kleiner und geringwertiger, was sich momentan wohl getreulich buchen und bedauern, aber leider in keiner Weise irgendwie ändern läßt.

Vielleicht hat Richard Strauß, der mit Recht auch diesmal so hoch Gefeierte, dessen »Sinfonia domestica« (op. 53) das Hauptinteresse des ganzen Festes bildete, den Weg zur Einsicht und Rückkehr gewiesen. Prägnant in den Themen, reich in der blühenden Orchestersprache und doch so ungemein klar, einfach und durchsichtig tritt uns das Werk entgegen, das Strauß im vorigen Jahre auf der Insel Wight entwarf, am Silvestertag in Charlottenburg vollendete und — »da Kinder noch die einzigen und richtigen Genies, voll Naivität und unbewußter Originalität sind« — mit den herzlichen Worten »Meiner lieben Frau und unserem Jungen« seiner Familie widmete. Die den vier Teilen der klassischen Sonatenform entsprechende, in einem Satz geschriebene Sinfonie schildert die traute Häuslichkeit, treue Liebe zu Weib und Kind, dessen große Freuden und kleine Unarten getreulich gezeichnet werden, verbindet in der genial konzipierten »Liebesszene« reiche Erfindung mit aller Farbenpracht eines herrlich klingenden Orchesters und schließt tatenfroh und schaffensfreudig mit dem rüstigen Sich rühren und regen des Mannes ab. Die »Domestica«, nach dem etwas äußerlichen »Taillefer« ein kolossaler Fortschritt in dem Schaffen des kühnen Neueres, enthält in allen vier Sätzen eine Fülle musikalisch berückend schöner Momente. Nur ein Strauß, dieser Erfinder und Könner, konnte z. B. dieses Scherzo mit dem Gegensatz des kleinen Wiegenliedes, die schon hervorgehobene Liebesszene und die grandiose Doppelfuge mit den folgenden Lyrismen und sich immer lebensvoller drängenden Steigerungen zum Schlusse des Werkes schreiben! Da die Sinfonie in diesem Winter ihre Rundreise durch die großen Konzertsäle antritt, wird man sie ja allerorten kennen lernen. Nach der Strauß'schen »Domestica« führen wir als musikalisch gedankenreichste Schöpfung gleich die Sinfonie »Gloria!« (Ein Sturm- und Sonnenlied), op. 34 für großes Orchester, Orgel und Schlußchor von Jean Louis Nicodé in Dresden an. Das ohne jede Pause zwei Stunden dauernde Werk, das den

stets das Höchste anstrebenden Komponisten fast drei Jahre beschäftigte, bringt das Wollen und Wagen eines ideal gesinnten Tondichters zum Ausdruck, der hier wirklich »um das Höchste« ringt und streitet (V. Teil), schließlich aber im Kampfe mit des Lebens Nüchternheit überwunden wird und seine letzte Zuflucht bei der nie trügenden Natur nimmt. Alle Fehler, die die Schöpfung Nicodé's enthält, ergeben sich aus den oft uferlosen Längen, denen das Bemühen um den Ausdruck einer musikalischen Freilichtmalerei keine Rettung bringt. So werden die »stillste Stunde«, ein Moment, der uns alles Glück der Erde vorzaubern sollte, langstielig, und die Szene »Ein Mondfest im Teich« mit seinem Fröschequaken recht absurd. Diesen unwirksamen Stellen stehen aber solche von seltener Schönheit entgegen. So die prächtigen, reiche thematische Arbeit aufweisenden Steigerungen des ersten Teils und die geistvollen Scherzi des zweiten, die sich kraftvoll aufbauende Einleitung der Kampfszene und der ironische Humor, der dort beredt aus dem Orchester spricht. Auch die scharfen Kontraste zwischen der Orgel und dem schneidigen Militärmarsch bis zu dem in rhythmischer Verlängerung und in vollem Orchesterglanz gebrachten markanten Schicksalsmotiv, und die Stimmung des zart ausklingenden Finales gehören zu den wirklich genialen Eingebungen des Komponisten, dessen Werk — entschließt er sich zu einschneidenden Kürzungen — seinen Weg schon machen wird. Neben Nicodé, der oft und stürmisch gerufen wurde, fand den verdient größten Erfolg noch die sinfonische Phantasie »Schwermut-Entrückung-Vision« op. 7 von Volkmar Andreae in Zürich. Die Anregung zu der Dr. Hegar gewidmeten Komposition, in der es der junge schweizerische Tondichter sichtlich sehr ernst mit seiner Kunst meint, gab die stimmungsvolle Dichtung von Walter Schädelin, dessen Muse hier einen schönen und oft von großer Eigenart zeugenden orchestralen Ausdruck gefunden. Wohl guckt auch da gelegentlich Strauß aus der Partitur heraus, aber das Ganze fesselt und interessiert doch, und man gewinnt den Eindruck, hier einem Künstler zu begegnen, von dem später noch viel Schönes zu erwarten ist. Eine wahre Perle der Partitur birgt das prächtige Tenorsolo, mit dem der Höhepunkt der sich musikalisch trefflich entwickelnden Orchesterphantasie erreicht wird. Lebhafte Ovationen wurden S. v. Hausegger nach seiner von ihm geleiteten sinfonischen Dichtung »Wieland der Schmied« dargebracht, einem Werke, das zwar an Erfindung und Gestaltungskraft ziemlich gegen den Barbarossa und die Dionysische Phantasie zurücksteht und gelegentlich, wie am Schlusse, auch etwas äußerlich klingt, dafür aber in Hausegger einen vorzüglichen Melodiker erkennen läßt, der in dieser Hinsicht vielfach wieder Schöneres geboten, als in seinen beiden früheren Werken. Der allseitige Dank und die Anerkennung, die man gerade Hausegger zollte, der sich der überaus anstrengenden musikalischen Vorbereitung des Festes mit peinlichster Umsicht und Sorgfalt unterzogen hatte und durch ein kurzes Kranksein sogar von einem Teil des Festes ferngehalten wurde, war dem selbstlosen »Festdirigenten« wohl zu gönnen. — Was die Chorkompositionen betrifft, so wird sich neben Heinrich Zöllner's ganz ansprechendem »Hymnus der Liebe« op. 50, der ebenso gesunde als gute melodische Gedanken enthält und ein dankbares Baritonsolo birgt, besonders der »Totentanz« (Goethe) von Wilhelm Berger-Meiningen vorteilhaft einführen, der ohne alle schrullenhaften Effekte in knappen Formen eine sehr wirkungsvolle und eindrucksreiche Musik geschrieben, die auf dem Gebiete der jetzt

ohnehin recht armen Chorliteratur mit Freuden begrüßt werden darf. Für den Chor nicht so dankbar, weil nicht so lebendig erfaßt und auch gelegentlich an Einfällen etwas ärmer, ist die »Totenklage« (aus Schiller's »Braut von Messina«) von Georg Schumann, der uns hier mit einer wohl außerordentlich gediegen geschriebenen, aber keineswegs irgendwie auffallenden Arbeit bekannt gemacht hat.

Auf so manches, was wir noch auf dem Gebiete der Orchesterkomposition, der Kammermusik, der Klavier- und Liedliteratur hörten, passen die Worte, die einst der alte Goethe über ihm neue und ihm keine besonderen Anregungen gebende Werke geschrieben: »Es werden jetzt Produktionen möglich, die Null sind ohne schlecht zu sein. Null, weil sie keinen Gehalt haben; nicht schlecht, weil eine allgemeine Form guter Muster den Verfassern vorschwebt«. Bruno Walter's »Sinfonischer Phantasie« fehlen Einfall und Selbständigkeit, wenn auch jenes auf Strauß und noch mehr Mahler basierende Opus 1 manches Gute enthält. Auch die Tondichtung »Johannisnacht« von August Reuss enthält mehr Aphoristik und Kleinmalerei als logische Gliederung und richtige Durchführung der in den Ansätzen stecken bleibenden Gedanken. Wir haben von dem Münchener Komponisten schon besseres gehört. Vielen Beifall hatte Hans Pfitzner's Ballade »Die Heinzelmännchen« (Kopisch), eine Häufung von bis auf die äußerste Spitze getriebener Effekte und Tonmalereien im Orchester. Von der Mannheimer Aufführung der Oper »Die Rose vom Liebesgarten« unter Hofkapellmeister Kachler's Leitung hörten wir das relativ Beste. Über das Werk selbst ist auch an dieser Stelle ausführlich geschrieben worden. Ob E. N. von Reznicek, dem wir nach seiner »Donna Diana« die Grübeleien in den vier Gesängen mit Orchester »Ruhm und Ewigkeit« nicht recht glauben können, wohl so bald wieder Nietzsche komponieren wird? Wir glauben es nicht. Gewiß enthalten die Gesänge, mit denen sich der treffliche Tristansänger E. Forchhammer die erdenklichste Mühe gab, manches Schöne und bekunden im Orchester die Beherrschung vollkommener Situationstechnik, allein von einem Erschöpfen des gedanklichen und Wortinhalts war das Ganze doch viel zu weit entfernt. Es gibt nun einmal Dinge, die sich nicht in Musik setzen lassen. Als eine besonders im zweiten Satz ganz tüchtige Arbeit erwies sich das Konzert für zwei Violinen und Orchester, op. 9 von Hermann Zilcher, dessen Schreibart, ebenso wie Schattmann's Rhapsodie für Bariton und Orchester »An Schwager Kronos« nur eine stärkere persönliche Note tragen müßte.

Auf dem Felde der Kammermusik zeigte das eigenartigste Gepräge Max Reger in seiner Violinsonate in C-dur op. 72, deren beide Innensätze, ein herbe gefärbtes Scherzo-Prestissimo und ein melodisch breit ausgeführtes »Largo«, das musikalisch Schönste des sich sonst in gar zu ruheloser Harmonik verlierenden Werkes bergen. Daß Reger, ein Künstler von selten sensitivem Empfinden, mit seinem ganzen Herzblut an der Wiedergabe seines Werkes beteiligt war, zeigte die feinsinnig-anregende Ausführung des Klavierparts. Mancher Klaviervirtuose von Beruf hätte sich punkto »Begleitung« da viel abgucken können. Im Gegensatz zu der Reger'schen Sonate gibt die Violinsonate in E-moll op. 30 von Ludwig Thuille keine schwerverständlichen Rätsel auf. Das »Adagio« ist in seinen Themen schön empfunden und originell harmonisiert, und birgt ebenso echt liedmäßig gedachte Kantilenen wie das frische Klavierquintett op. 5 des jungen

Amsterdamer Dirk Schäfer, dessen Melodik ein wenig von Saint-Saëns beeinflußt erscheint. Gute Musik im guten Sinne des Wortes bietet die 15stimmige Serenade für Blasinstrumente von Walter Lampe, der, dem Beispiel von Strauß, Thuille und d'Indy folgend, dieser jetzt leider so kümmerlich bedachten Literatur in dem graziösen ersten und dritten Satz eine willkommene Bereicherung bot. Jenes ausgesprochene »Sich in Stimmung ausleben« trat uns in den Stimmungsbildern aus Niedersachsen »Worpswede« op. 5 von Paul Scheinpflug-Bremen entgegen. Die frühlingsatmende Einleitung und der im Volkston gehaltene prächtige dritte Teil sind von unendlich feiner und fast zu intimer Wirkung. Der abschließende »Herbstfrühgang« mit seinen schon in der Dichtung liegenden Steigerungen ruft nach den belebenderen Orchesterfarben, die die Baritonstimme, Soloviolinе, englisch Horn und Klavier nicht zu ersetzen imstande sind. Auch verliert sich hier Scheinpflug in einförmigen Längen und Härten, die zu dem gewollten Stimmungsausdruck in keinem rechten Verhältnis stehen. Nicht allzugroß war die Ausbeute in der Lied- und Klavierliteratur. Recht gut empfunden ist das meiste in dem kleinen Zyklus »Herbst« von Müller-Reuter, der sich nur in den Illustrationen der Kontraste eines Leichenzuges und des vorbeisausenden Blitzzuges an eine merkwürdige Aufgabe gewagt; ganz hübsch waren auch die Lieder von Hans Sommer, Wilhelm Rohde-Hamburg (besonders »Im Lenze«) und dem als trefflicher Tenorist auch diesmal das Beste leistenden Ludwig Hess, dessen frisches »Im Trabe« (aus op. 8) nächstens wohl öfter gesungen werden dürfte. Die von Fräulein Vera Maurina gespielten Klavierkompositionen von Hugo Kaun, E. Heuser und Felix vom Rath bewegen sich alle in der gleichen Tonart des Ausdrucks. Von Wolfrum's »Alten Liedern in neuen Weisen«, op. 34 mußte das an das schöne Weihnachtsmysterium erinnernde »Der Maria Geburt« am besten gefallen.

Eine ungleich wertvollere Gabe bot uns aber Dr. Wolfrum, der unerschrockene Führer des blühenden Musiklebens der schönen Neckarstadt, in dem großen Konzert in Heidelberg, wohin die Stadt und der Dirigent die Mitglieder des Allgem. Deutsch. Musikvereins zu Gaste geladen hatten. Den ersten Teil des sehr stark besuchten Konzerts bildete die einstündige sinfonische Dichtung »Das Leben ein Traum« von Friedrich Klose-Karlsruhe, dessen Märchenspiels »Ilsebill« und auch dieses Werkes sich schon früher Mottl angenommen hatte. Gemäß der Vorschrift des Komponisten blieben die Ausübenden dem Auge des Hörers verborgen und der Konzertraum wurde verdunkelt[1]). Der erste und beste Satz mit seinen weniger gesuchten, sich aber sonst viel an Wagner anlehnenden Gedanken und der erste Teil des zweiten bergen viel Schönes und Vielversprechendes, das uns deutlich offenbart, was Klose eigentlich leisten könnte, wenn er sich so gäbe, wie es ihm ums Herz ist und was ihm sein Talent gestattet. Doch der weitere Verlauf mit seiner ermüdend langen Prosastelle (Deklamation: Kammersänger Gerhäuser) und dem hier schon gar unangebrachten Melodram, und die überhaupt immer pessimistischer und weniger sagende Entwicklung der weiteren Gedanken fallen immer mehr und mehr ab. Ungleich interessanter war dafür die Aufführung des schon in Heidelberg und Hamburg zu Gehör gebrachten sinfonischen Dramas »Dichterschicksal« (La vie du poète) in

1) Über die Reformen im Konzertsaal: vergleiche: »Das Heidelberger Musikfest« von Hans Pohl. Zeitschr. d. IMG. V. 3.

drei Akten und vier Bildern von Gustave Charpentier, dem modernsten der modernen Programmusiker. In starker Berührung mit dem ähnlichen Berliozentwurf erzählt uns Charpentier von dem ersten Erwachen der schaffenden Kraft, den trüben Zweifeln, die jeden Künstler beschleichen; er führt uns in das übersinnliche Land der Träume mit den unsichtbar klingenden Stimmen und auch zu dem tollen Feste in dem Bohèmienviertel auf Montmartre, und glorifiziert in der Szene (Le poète la fille) das Ideal, das er dort gefunden. Alles von impressionistischer Farbenwirkung und in einem Ton gehalten, den das Wort und die programmatische Angabe ebenso deutlich als realistisch erklären. Die Bilder des ersten Aktes schließen mit einem glänzenden Finale, das uns mit klangvollem Aufgebot des ganzen Apparats in das Land der Träume führt. Voll lyrisch weicher Stimmungsmalerei ist die »Zaubernacht«, der poetisch schönste Teil des von glühender Phantasie zeugenden Werkes eines offensichtlich großen Talents. Musikalisch packend in der Kontrapunktik der drei Orchester ist das Montmartre-Fest, eine schon der Entstehung des Dramas nach hochinteressante Vorstudie zur »Louise«. Der Schluß dieser Szene bringt aber in dem Moment, da der Dichter unter dem »Rire canaille«, Schmachten und Seufzen der Geliebten stirbt, soviel groteske Widerwärtigkeiten und Häßlichkeiten, daß man sich verwundert fragen muß, ob das alles im Konzertsaal überhaupt noch möglich sein könne. Die Aufführung unter Dr. Wolfrum's Leitung war einfach mustergültig, besonders dem Chor gebührt die höchste Anerkennung. Die Dresdener Hofopernsängerin Fräulein Minnie Nast sang ihre schwierige Solopartie mit bestem Gelingen, was von Kammersänger Gerhäuser hinsichtlich der Durchführung seiner Aufgabe leider nicht behauptet werden kann.

Das Tonkünstlerfest selbst leitete die Frankfurter Oper mit einer an sich ausgezeichneten Aufführung des Musikdramas »Der Bundschuh« von Waldemar Baußnern-Köln ein, dem Otto Erler-Dresden hinsichtlich der oft sehr guten Sprache und der szenischen Bilder ein Textbuch geliefert hatte, das sich allerdings für ein Schauspiel tausendmal mehr eignet, als für die musikalische Verarbeitung. Mit Ausnahme von ganz wenigen Lichtpunkten, die sich aus dem Fehlen zahlreicher und größerer Frauenpartien erklären, hallen die meisten Vorgänge, die sich am Osterfest 1525 gelegentlich des schrecklichen Dramas des Bauernkrieges abspielen, nur von wildem Lärm und Kriegsgeschrei wieder. »Die Entwicklung nach wahrer Realistik«, die der Komponist in einer vorhergehenden Mitteilung besonders betonen zu müssen glaubte, und das »Wesen des Dramas« hat der Komponist leider nicht zu erfassen verstanden, und so fehlen denn dem ganzen Werk, das technisch und musikalisch einen ungemein großen Apparat erfordert, der richtige Kontrast, die belebenden Lichter und Farben, und vor allem die dramatische Seele und die Stärke des musikalischen Einfalls. Gewiß enthalten manche Momente gute Eingebungen, die sich namentlich in den leider nur zu kleinen Lyrismen des zweiten Akts vorfinden, aber das Gesamtbild wirkt zu wenig eindrucksvoll und flaut mit den langen Szenen des dritten Akts völlig ab. Auf eine eingehendere Besprechung dieses Bühnenwerkes, das in der neuzeitlichen Produktion wirklich nichts Typisches enthält, glauben wir verzichten zu können. Die beste Aufnahme fand der zweite Akt, dessen Schlußszene Frau Greef-Andriessen und der Chor retteten, wie auch bezüglich der vorzüglichen Aufführung Kapellmeister Dr. Kunwald, Oberregisseur Krähmer und die Herren Dr. Pröll und Forchhammer (in den Partien der

beiden Grafen von Helfenstein) mit aller Anerkennung zu nennen sind. Neben den Solisten des Festes (soweit sie nicht schon erwähnt): den trefflichen Geigern Heermann und Marteau, Fräulein Nast-Dresden, Breitenfeld, Forchhammer und Sistermans als Vokalsolisten, dem Quartett Heermann, Rebner, Kuchler und Hugo Becker; Hofmusiker Gland-Meiningen und den Bläsern des Theaterorchesters gebührt besonders dem Frankfurter Opern-(Museums-)Orchester rückhaltloses Lob. Das treffliche Ensemble hat künstlerisch das Schönste geleistet, und zu dem vollen Gelingen des Festes gut zur Hälfte beigetragen.

Frankfurt am Main. **Hans Pohl.**

Die Cornelius-Feier in Weimar.

(9. und 10. Juni 1904.)

Es war am 15. Dezember 1858, da sank die Hochburg neudeutscher Musik, die Franz Liszt, der edle Beschützer aller Großen und Verkannten, errichtet hatte, dahin an den geheimen Ränken elender Gegner, die ihm offen entgegenzutreten nicht wagen durften. So mußte denn die Uraufführung des ›Barbier von Bagdad‹ von Peter Cornelius, des liebenswürdigen, bescheidenen Jüngers seines großen Meisters, des feinsinnigen Dichterkomponisten, den Vorwand zu einem unerhörten Theaterskandal abgeben: eine bestellte, wohlorganisierte Opposition brachte das lebensvolle Werk zu Fall, und Liszt, erbittert über die seinem Schützling angetane Schmach, legte den Taktstock für immer nieder. Auf ewig begraben schien das Meisterstück musikalisch-komischer Feinkunst, und sein Schöpfer, in Wien bald dem bittersten Elend preisgegeben, wurde in Bahnen gedrängt, die seiner humorvollen Eigenart weit weniger entsprachen.

Spät, sehr spät erst entsann man sich des köstlichen Werkes. Felix Mottl war es, der, entzückt von dem ihm durch Standthartner übermittelten Klavierauszug, Ende der 70er Jahre als Jüngling den festen Entschluß faßte, dem Werke zum Sieg zu verhelfen, und bald sollte ihm die neugewonnene Karlsruher Stellung Gelegenheit zur Ausführung dieses Vorsatzes gewähren. In der Tat beginnt mit diesem Eingreifen Mottl's, das nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, die Wendung im Schicksal der Cornelianischen Werke. Jetzt erst erhielt der Name Cornelius in der musikalischen Welt eine Stellung, die ihm lange, viel zu lange vorenthalten worden war. Aber selbst über das Grab hinaus waltete ein schmerzliches Verhängnis. Mottl, ganz und gar im sinnbestrickenden Zauber der Wagnerschen Farbengebung befangen, hatte bei aller Liebe für Cornelius keinen Sinn für den keuschen Reiz dieses intimen musikalischen Lustspiels, ihm (und auch Liszt, auf dessen Anregung Mottl's Bearbeitung zurückzuführen ist) deuchte die Instrumentation, die tatsächlich manche durch mangelnde Orchesterpraxis hervorgerufene Ungeschicklichkeiten enthält, zu einfach, und so hüllte er das Werk in das Prunkgewand des Wagner'schen Orchesters. Das war im Jahre 1881, zu einer Zeit, wo der Genius des Bayreuther Meisters übermächtig alles in seinen Bann zwang. Heute indes haben wir

glücklicherweise — zum Teil auch durch intensiveres Studium der musikgeschichtlichen Entwicklung — den Sinn für Einfachheit wieder gewonnen, wir sind in musikalischen Dingen viel toleranter geworden und erkennen jeder echten Persönlichkeit das Recht eines individuellen Stils zu. Daß aber Mottl eine heute nicht mehr gutzuheißende Stilmischung mit der Barbierbearbeitung vollführte, daß er aus einem in seiner anspruchslosen Feinheit entzückenden Genrebildchen ein pompöses Alfrescogemälde machte, dieser Vorwurf kann ihm leider nicht erspart bleiben.

Das Weimarer Fest hat nun, zum ersten Male seit jenem verhängnisvollen Dezembertag, die bis jetzt fast verschollen gewesene Originalpartitur[1]), einer Anregung Max Hasse's folgend, wieder ins tönende Leben zurückgerufen und damit eine alte, aber nicht verjährte Ehrenschuld abgetragen; auch der »Cid«, Cornelius' zweites, ernstes Bühnenwerk, 1865 zum ersten Male in Weimar aufgeführt, kam genau in der Originalgestalt, ohne Hermann Levi's Bearbeitung, wieder zur Aufführung. Fragen wir uns nun, was das für beide Werke bedeute, so müssen wir sagen, daß tatsächlich der »Barbier« eine so radikale, allerdings aber auch glänzende Neuinstrumentierung, wie sie ihm Mottl verlieh, entbehren kann; ja, die Feinheit der Komik in der Dichtung kommt in der zarten Originalinstrumentation weit besser zur Geltung als bei Mottl, der freilich witziger instrumentiert. Allein genau in der Urform, wie man das Werk in Weimar aufführte, halte ich es nicht für lebensfähig. Denn erstens werden uns selbst die begeistertsten Corneliuspuristen nicht einreden können, daß gewisse Stellen (namentlich im zweiten Akte) »klingen«. Hier blieb ersichtlich das Können des jungen Meisters noch hinter seinem Wollen zurück — und Cornelius selbst hatte kurz vor seinem Tode auch die feste Absicht, den »Barbier« umzuarbeiten. Es werden also alle einsichtigen Dirigenten zweifellos zu Retouchen schreiten müssen, wenn man es nicht vorzieht, von einer anerkannten Autorität gleich von vornherein diese (sehr diskret auszuführenden) Retouchen machen zu lassen. Andernfalls setzt man sich der sicheren Gefahr aus, daß jeder Taktschläger einer Opernschmiere an diesem Meisterwerk auf eigene Faust herumpfuscht, was viel, viel schlimmer wäre als eine Aufführung nach der wenn auch etwas übertrieben, aber doch meisterhaft instrumentierten Mottl'schen Partitur. Diese hat übrigens für große Theater unleugbare Vorteile, während intime Räume (wie das Weimarer Haus) gerade mit der Originalpartitur äußerst glücklich fahren. Aber es gilt noch einen zweiten Punkt zu berücksichtigen. Mottl, der große Bühnenpraktiker, hat eine Reihe von äußerst geschickten Kürzungen vorgenommen, die dem Werk bei der lebendigen Aufführung nur zum Vorteil gereichen. Diese Striche müssen zum allergrößten Teile beibehalten werden, wenn anders das Werk nicht einen erheblichen Teil seiner dramatischen Kraft einbüßen soll. Das gleiche gilt für den »Cid«, doch halte ich hier überhaupt ein Abweichen von der Levi'schen, äußerst diskreten und stets stilvollen Bearbeitung für gefährlich: den Beweis hat die Weimarer Aufführung des Werkes geliefert[2]). Aber all diese kleinen Schwächen der beiden Opern, leicht zu beseitigen durch routinierte Dirigenten, werden

---

1) Mit ihr auch die ursprüngliche, sehr einfache H-moll-Ouvertüre, die Cornelius später durch eine viel wirkungsvollere in D-dur ersetzte.

2) An dieser Stelle sei der hervorragenden Wiedergabe beider Werke unter Hofkapellmeister Krzyzanowski rühmend gedacht. Fast unübertreffliche Leistungen boten Frau Krzyzanowski-Doxat als Chimene und Herr Gmür als »Barbier«.

tausendfach wett gemacht durch die blühende Fülle der melodischen und harmonischen Erfindung, sowie der dichterischen Schönheit. Welch eigenständiger Künstler Cornelius gewesen, der sich als einziges Talent neben dem großen Genie Wagner's selbständig zu behaupten vermochte, ja, in seinem »Barbier« dem Meister sogar stilistisch auf musikalisch-komischem Gebiet voranschritt, — das zeigte sich wieder so recht bei diesem Fest. Und wenn nach dem »Barbier« viertelstundenlanger, geradezu unerhörter Beifall denselben Saal durchbrauste, der einst von dem Zischen einer elenden Clique erfüllt war, so mußte man, als schließlich der Sohn des Meisters tiefbewegt zum Dank erschien, mit Wehmut daran denken, daß es dem Schöpfer dieser herrlichen Werke nie vergönnt war, zu äußerer Anerkennung bei Lebzeiten zu gelangen. Nur seine Freundin, Frau v. Milde, Cornelius' angebetete Rosa, die er so herrlich in Reim und Ton gefeiert, sie, seine erste Margiana, hatte noch die Genugtuung, den späten Erfolg des Werkes mitzuerleben, und es mag ihr wohl gar eigen zu Mute gewesen sein, als sie des Paul Heyse'schen Prologs Worte vernahm:

So lebe fort, und hier auf dieser Bühne,
Wo Deiner Gaben Wert man einst verkannt,
Sei Dir der Kranz geweiht, der immergrüne,
Den Dir die Nachwelt, die gerechte, wand.

München. **Edgar Istel.**

Heinrich Albert.

»Arien.«

Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Zwölfter und dreizehnter Band. Herausgegeben von Eduard Bernoulli. Mit Einleitung von Hermann Kretzschmar. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1904.

Am 8. Juli kehrt zum 300sten Male der Geburtstag eines deutschen Meisters wieder, der eine Kunstgattung begründen half, die in der heutigen musikalischen Praxis nicht nur am meisten gepflegt wird, sondern auch die — bei der allgemein zugegebenen, jedenfalls allgemein gefühlten gegenwärtigen musikalischen Stockung — selbständigste und charaktervollste Produktion aufweist, der 300. Geburtstag Heinrich Albert's, des eigentlichen Begründers des deutschen begleiteten Sololiedes. Als solcher hätte Albert das Anrecht, in Deutschland allgemein gefeiert zu werden. Denn das Lied ist mit der immerhin internationalen Suite die originalste oder vielmehr die einzige originale deutsche Schöpfung auf dem Gebiete der weltlichen Musik, indem Deutschland die anderen Musikgattungen, Oper, Oratorium, Sinfonie, Konzert usw. vom Ausland übernahm; das zeigt sich alles schon rein äußerlich — vielleicht aber auch erst recht innerlich — darin, daß außer dem Namen »Lied« keine einzige Musikform einen echt deutschen Namen trägt, während wieder umgekehrt kein romanisches Volk etwas aufweisen könnte, was mit »Lied« genau übereinstimmen würde, es sei denn als Folge des deutschen Liedes. Zwar ist auch das deutsche Sololied unter dem Einfluß der italienischen Monodie entstanden, eine Begleiterscheinung derselben, aber wie die Deutschen diese neue Gattung anfaßten, zeigt deutlich, daß sie sehr bald auf eigenen Füßen standen und sich von außen, in erster Linie von Italien, nur indirekt beeinflussen ließen, was sich aus verschiedenen Gründen herschreibt. Einmal wirkte die Sprache mit, die verbot, daß man sich so ohne weiteres in den Einfluß des Auslandes begab, ein Bollwerk,

das der Instrumentalmusik fehlte, weshalb denn auch Deutschland die großen Instrumentalformen durchaus vom Ausland bezog, indem die deutsche Suite nie zu großen Formen gelangte. Ferner muß als wesentlicher Faktor gelten, daß die Pfleger des deutschen Liedes in erster Linie kleine Leute waren, die mit der italienischen Produktion nicht in Fühlung standen, wie dies bei den großen Meistern dieser Zeit der Fall war. Albert ist wohl unstreitig derjenige deutsche Liedkomponist seiner Zeit, der am meisten mit der italienischen Kunst Verbindung hatte, und seine Bedeutung schreibt sich nicht am wenigsten daher. »*Als für herrliche und geistreiche Compositiones aus Italien* (*welches billich die Mutter der edler Musik zu nennen*) *zu uns gelangen, sehe ich offtermals mit höchster Verwunderung an*«, gesteht Albert in der Vorrede zum sechsten Teil seiner »Arien« selbst, wo er auch von seinem Vetter[1]) Heinrich Schütz berichtet, der ihm Kompositionen zum Studium anvertraut hatte und »*der seine hohe Wissenschaft aus dahero, besonders von dem fürtrefflichen Johann Gabrieli geholet*«. Was aber dem deutschen Sololied im 17. Jahrhundert sein Gepräge gibt, ist sein Entstehen in den Reihen der deutschen Studentenschaft, es ist, wie Kretzschmar einmal überaus treffend und fein bemerkt, ein »Studentenkind«. Auch Albert verdankte seine ersten Anregungen seinen Studentenjahren, sagt er doch in der Vorrede zum zweiten Teil, daß die meisten Melodien in seinen Studentenjahren »verfertiget« worden seien. Und ohne die deutsche Studentenschaft wäre der erste Klassiker des deutschen Liedes, Adam Krieger, gar nicht denkbar. Der 8. Juli wäre somit der schönste Ehrentag der deutschen Studentenschaft, denn mit nichts, oder höchstens mit der Pflege der Instrumentalmusik in den hauptsächlich von Studenten begründeten *collegia musica* haben die Studenten tiefer nicht nur in die Musik, sondern auch in die Kulturgeschichte des deutschen Volkes eingegriffen als mit dem deutschen Sololied. Schwerlich sind sich die heutigen deutschen Studenten ihrer früheren hohen künstlerischen und kulturellen Mission bewußt, und der 8. Juli d. J. wird wohl so ziemlich sang- und klanglos vorbeigehen. Ist doch der musikgeschichtliche Sinn auch an Universitäten erst im Erwachen begriffen, so daß es gerade hierin noch ungemein zu tun gibt. Ob einmal die 300. Wiederkehr des Todestags Albert's die deutschen Studenten »gerüstet« finden wird? Wir wollen es hoffen.

Albert's Arien, die jetzt im Neudruck vorliegen, erfordern eine Menge von Spezialuntersuchungen. In der prächtigen, lebensvollen Einleitung Kretzschmar's, die für Literarhistoriker ebenso wichtig ist wie für Kultur- und Musikhistoriker, werden solche auch nach verschiedenen Seiten hin angeregt. Albert ist zwar weder in der Musik- noch Literaturgeschichte ein homo novus, ist sogar seit Winterfeld eine umstrittene Größe, und absichtlich betont die Einleitung, daß erst die Neuausgabe Albert zur allgemeinen Geltung bringen werde. Hier ist es vor allem notwendig, daß Stimmen über Albert laut werden, denn Albert gehört absolut nicht zu jenen Meistern, die sich heute leicht innerlich erschließen; man wird sich über seine musikgeschichtliche Bedeutung eher einigen, als über seine spezifische Bedeutung als Komponist. Der nicht historisch Geschulte und mit der Liedproduktion des 17. Jahrhunderts nicht gut Vertraute wird auch gut daran tun, mit seinem Urteil über Albert sehr vorsichtig zu sein. Nähme jemand ohne weiteres die Lieder des schon genannten Adam Krieger, eines der kraftvollsten und geschmeidigsten Liedertalente, die es überhaupt gab, zum Vergleich mit denen Albert's zur Hand, er würde das richtige Verhältnis zu Albert nicht finden können. Wohl erst wer sich außer mit Krieger auch mit den anderen Liederkomponisten beschäftigt hat, wird von diesem doppelten Standpunkt aus Albert annähernd richtig einschätzen können. Von den Fragen, die sich da erheben, scheint mir eine der wichtigsten und zugleich interessantesten die Formfrage. Sie gehört zu den »exakten« Fragen, aber die Resultate, die mit ihrer Inangriffnahme gelöst werden können, greifen so in das Innere über, daß sie bedeutenden Wert erhalten. Wie bildet sich die Liedform des 17. Jahrhunderts aus? Als vorläufiges Endziel muß man hierin Adam Krieger ansehen; wieder 20 Jahre später hat sich das Liedideal der

1) Schütz ist nicht der Onkel Albert's, sondern die beiden Künstler sind, wie die Einleitung der Ausgabe nachweist, Geschwisterkinder.

Krieger'schen Periode auch in formeller Beziehung wieder verrückt. Bei Albert ist das ebenso Interessante wie Wichtige, daß noch die verschiedensten Liedstilarten miteinander kämpfen, welche in der Einleitung klar gekennzeichnet sind. Herausgreifen muß man diejenige, welche »Schule« machte. In letzter Instanz geht sie auf die Berücksichtigung des Reimes zurück, die in Verbindung mit ganz bedeutenden instrumentalen Einflüssen immer klarer ein Formprinzip herausbildet, das in Volksliedern des 15. und 16. Jahrhunderts zu finden, in den kunstvollen mehrstimmigen Gesängen der zweiten Hälfte des 16. und am Anfange des 17. Jahrhunderts immer weniger zu treffen ist. Bei Schein trifft man es nur vereinzelt. Der neue Stil, die Monodie, die im Grunde genommen eine ganz ungemeine Popularisierung der Musik überhaupt bringt, greift darauf wieder stark zurück. Monteverdi's *Scherzi musicali* sind wohl die ersten Äußerungen hierin. Sie haben auch in Albert's Arien den klarsten Niederschlag gefunden. Stücke wie Nr. 23 des ersten, Nr. 10 und besonders Nr. 11 des dritten Teils sind beinahe direkte Kopien von Monteverdi'schen Scherzi. Sogar in Einzelheiten, der Dreistimmigkeit, der leichten, kunstlosen Stimmenführung, dem Rhythmus, bei Nr. 11 dem dreistimmigen Ritornell stimmen sie überein. Auch in diesen Liedern liegt das »Konstruktionsgesetz« (Einleitung S. XIX), dem später Krieger seine klassischen Formen verdankt, wo es dann allerdings in einer Freiheit und Mannigfaltigkeit auftritt, die man erst voll erkennen wird, wenn Krieger's Arien im Neudruck vorliegen. Mit der Nutzanwendung dieses Gesetzes gelangt man zu den interessantesten Ergebnissen, und zugleich hilft sie die Liedtechnik des deutschen Liedes im 17. Jahrhundert ergründen, wofür hier allerdings kein Raum ist. Albert ist deshalb wichtig, weil sich bei ihm die später allgemein eingebürgerte Liedtechnik in den verschiedensten Stärkegraden zeigt. Teilweise stellt er sie bereits auf die Spitze und wird schablonenhaft. Man vergleiche das 19. Lied des ersten Teils; hier ist das ganze Lied nach dem Schema der beiden ersten Verse aufgebaut, so daß es sehr nüchtern wirkt. Ob eventuell der Text den Anlaß hierzu gegeben hat, muß unentschieden bleiben. Wie künstlerisch frei aber Albert auch mit diesem Gesetz umgehen konnte, dafür liefert das allererste Lied ein schönes Beispiel, nämlich in betreff der Betonung, die ebenfalls ein sehr interessantes und vielfach mißverstandenes Kapitel in dem Lied des 17. Jahrhunderts ist. Man muß hierzu die kleineren Liedkomponisten kennen, um Albert richtig einzuschätzen. Ein solcher hätte den dritten Vers, der mit dem zweiten in Übereinstimmung gebracht worden ist, folgendermaßen beantwortet:



Albert beantwortet aber:



Worauf es Albert ankam, sieht man ohne weiteres; das wichtige »Tod herein« mußte gedehnt werden, daher die Freiheit, die er sich, ohne das Gesetz aufzuheben, erlaubt. Derartige Feinheiten in der Deklamation finden sich häufig, es muß nur noch gesagt werden, daß wir mit den Taktstrichen nicht in moderner Weise umgehen dürfen (Einleitung S. XIX), weil sich dadurch erst die richtige Art der Betonung erschließt. Indes, auf dies und vieles andere kann hier nicht näher eingegangen werden.

Nur noch einige Worte über Albert als Komponisten im allgemeinen. Albert ist in seinem Ausdruck nicht besonders vielseitig, insbesondere ist er in seinen Äußerungen der Freude ziemlich beschränkt. Man bekommt hier einen Maßstab in die Hand, wenn man ihn mit Krieger vergleicht. Ein so feines Differenzierungsvermögen, ein Beherrschen des Fröhlichen und Traurigen in den verschiedensten Abstufungen wie bei diesem Liedmeister trifft man bei Albert nicht. Höchste Lust und tiefste Trauer, das »Himmelhochjauchzend, zum Tode betrübt«, ist ihm nicht gegeben. Noch öfters ist sein Ausdruck noch nicht schärfer präzisiert, so daß erst ein sehr überlegter Vortrag solchen Liedern den richtigen Ausdruck verschaffen kann. So fällt es deshalb auch gar nicht besonders auf, daß das 1. Lied mit dem 13. des ersten Teils beinahe identisch ist, dort aber einen ausgesprochen geistlich-ernsten, hier einen weltlich-fröhlichen Text trägt; denn die Parodie (Nachahmung) ist durchaus ernsthaft gemeint. Was aber Albert in reichem Maße besitzt, ist Gefühlsinnigkeit. Die schönsten Proben bieten die häufigen Vorjahrs- und ähnliche Liedlein. Eine kräftige Melancholie gibt vielen Liedern wieder ein ganz eigenartiges Gepräge; sie liegt, trotz der ernsten Zeit, weniger in dieser selbst, als in Albert wie auch den Texten, die nirgends burschikose Fröhlichkeit ausströmen. Ausgesprochene Trinklieder fehlen z. B. beinahe ganz, indem I. 19 und 25 eine Ausnahme bilden und musikalisch keinen prägnanten Ton aufweisen. Der klassische Verherrlicher des Trankes in Wort und Ton sollte erst kommen, Adam Krieger.

Es wäre unrecht, würde auch hier nicht auf die mehrstimmig gesetzten Lieder, die zu einem großen Teile Bearbeitungen einstimmiger sind, hingewiesen werden. Sie zeigen vor allem, daß Albert trotz seiner Versicherung, *»nicht von Jugend auf in dieser Kunst erzogen, noch einige Gedanken gehabt, hievon Profession zu machen«*, ein Meister des mehrstimmigen Satzes ist, in dessen Behandlung er einer früheren Zeit ganz die Hände reicht, daß man sich in manchen Gesängen kaum des Gedankens erwehren kann, Albert archaisiere absichtlich. Man kann als passendste Beispiele Nr. 2 und 4 des fünften Teils anführen, die nur Dreiklänge verwenden. Insbesondere Kirchenchöre werden in Albert's Arien sehr viel Passendes finden.

Die Ausgabe ist sorgfältig von Ed. Bernoulli besorgt worden; zu bedauern bleibt, daß die Texte nicht hinter die betreffenden Lieder gesetzt sind, sondern separat. Zu der Einleitung Kretzschmar's ist noch nachzuholen, daß sie auch eine wertvolle Biographie mit manchen neuen Ergebnissen bringt. Die Aussetzung der Continuostimme stammt von Ferd. Thieriot; wären die von Albert in der Vorrede zum zweiten Teil der Arien gegebenen kurzen aber scharfen Generalbaßbemerkungen stärker berücksichtigt worden, so würde der damaligen Sitte des Generalbaßspiels vielfach besser entsprochen worden sein.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

Musikberichte.

Dresden. Im Königlichen Opernhause wurde bis zu Beginn der Ferien noch rüstig weiter gearbeitet. Seine erste hiesige Aufführung erlebte »Das Glück« — ein Tonmärchen in einem Akt von Theodor Kirschner mit der Musik von Rudolph von Procházka. Das Glück kommt in der Gestalt einer reizenden Fee auf der Flucht vor der Gier der Menschen zu Winfried dem Einsiedler, der zunächst erschrocken vor der verführerischen Erscheinung zurückweicht, sich dann aber durch ihre rührende Klage bereit finden läßt, ihr zu helfen. Er läßt sie Mönchskleidung anlegen, und nun jagt die wilde Menge am — Glück vorbei. Zum Dank verwandelt die Fee den Wald in einen blütenreichen Hain und verheißt ihrem Retter Macht, Schätze

und Tugend, Doch will er nicht noch einmal erleben, was längst hinter ihm liegt, und wünscht sich — das Allerbeste. Das soll ihm zuteil werden, wenn er sie küßt. Vor dieser Sünde flieht er davon. Doch treibt ihn die Unruhe zurück, und er raubt der schlafenden Fee den Kuß, der ihm nun das Allerbeste bringt — den Tod.

Diese stimmungsvolle Dichtung ist wohl bühnenfähig und verlangt auch nach musikalischer Unterstützung. Auch hat der Komponist an vielen Stellen die richtigen Töne in geschickter Weise getroffen; aber es ist ihm zu viel Musik entschlüpft. Er hätte dem gesprochenen Wort mehr Spielraum lassen sollen. Humperdinck's »Dornröschen« wäre hier ein richtiges Vorbild gewesen. — Die Aufführung mit Frau Wittig als »das Glück« und Herrn Perron als »Winfried« gelang unter der sicheren Leitung des Hofkapellmeisters Hagen recht gut.

Einige Tage später zogen »die Italiener« in das Königliche Opernhaus ein. Das war ein merkwürdiger Vorgang, die echte, legitime Geburt einer merkwürdigen Reklame. Es wurde »Rigoletto« gegeben, und ein »Direttore d'Orchestra: Maëstro Arturo Vigna« schlug und stampfte den Takt. Dieser Kapellmeister hat vor einiger Zeit in Berlin Aufsehen erregt und wurde von dort aus als eine Besonderheit angepriesen. Eine solche besitzt er; denn so wütet kein anderer Dirigent am Pult herum. Für sein Auftreten im hiesigen Opernhause hätte man ihm nur vorher einen guten Rat geben sollen: nach jeder Richtung hin etwas mehr Hochachtung vor der Königlichen Kapelle zu empfinden und zu zeigen; denn eine Körperschaft von dieser künstlerischen Bedeutung verdient nicht wie eine Schülerklasse behandelt zu werden. Außer ihm erschienen noch vier Italiener an jenem Abend: Euriso Caruso, der eine sympathische Stimme besitzt, mit seinen Mitteln sehr gut Haus zu halten versteht und verständnisvoll phrasiert, Regina Tinkert, Ernesto Tignataro und Vittorio Arimondi. — Die letzteren drei Mitwirkenden haben nur bewiesen, daß es mit dem Italienischsingen in Italien heute nicht besser und auch gerade nicht schlechter bestellt ist als in Deutschland selbst. Die hiesigen Kräfte, wenigstens die sonst diese Rollen wiederzugeben haben, stehen turmhoch über jenen Gästen.

Die Aufführung der »Norma«, die etwa 14 Tage später stattfand, bewies, daß Herr Ernst von Schuch eine italienische Partitur genau so gut kennt wie Maëstro Vigna und sie ebenso warmblütig zum Erklingen zu bringen versteht, ohne daß er dabei in die übertriebenen häßlichen und störenden Bewegungen seines italienischen Kollegen gerät. E. Reuß.

Krakau. Die letzte Saison begann und endete mit je zwei Orchesterabenden. Die zwei ersten (Oktober 1903) waren von der »*Warschauer Philharmonie*« unter der Leitung des Herrn Emil Młynarski veranstaltet, der sich als sorgfältiger und routinierter Dirigent erwies, leider aber ohne Stilkenntnis — Beethoven ist ihm ein Buch mit sieben Siegeln — und Temperament. Begeistern kann er jedenfalls nicht. Dagegen ist sein Orchester glänzend; das darf R. Strauß, A. Nikisch, E. Grieg, E. Colonne, L. Mancinelli, V. d'Indy bestätigen. Gespielt wurden Werke von Beethoven (VII), Berlioz (»Rakoczy«), Wagner (»Tannhäuser«-Ouvertüre), Liszt (E-dur-Polonaise), Saint Saëns (Sérénade), Tschaikowski (Suite op. 43) und Richard Strauß (»Tod und Verklärung« — zum erstenmal in Krakau). Die polnische Musik war mit der köstlichen Ouvertüre »Wintermärchen« von Stanisław Moniuszko (1820—1872, dem Schöpfer der polnischen Oper und dem besten polnischen Liederkomponisten), ferner mit Werken von Noskowski, Żeleński, Paderewski und Großmann. Eine Novität von Siegmund Noskowski (geb. 1846 in Warschau) hieß »Aus dem Leben« (sinfonische Variationen) und fand Beifall. Noskowski ist ohne Zweifel der meistgenannte polnische Komponist der Gegenwart. Dem erläuternden Programme nach sollen sie eine Entwicklung der Menschheit oder richtiger der menschlichen Gefühle und Instinkte darstellen (aurea aetas, Idyllenstimmungen, Unruhen und bange Ahnungen, Zwietracht und Kampf, Tragisches Ende, Elegische Stimmung, Hoffnung auf bessere Zukunft). Psychologisch scheint mir das Werk nicht einwandfrei durchgeführt zu sein. Die Variationen stellen Momente oder Charaktere dar (cf. Elgar's »Enigma« oder Strauß' »Don Quixote«). Eine Entwicklung, eine Handlung, ein Prozeß dürfen wohl nur in einer sinfonischen Dichtung, Ouvertüre oder mindestens in einer Sinfonie dargestellt

werden. Dagegen zeigt das Werk in bezug auf die Instrumentation, thematische Arbeit und eklatante Harmonik sehr viel Können. Stilistische Einheit gibt es freilich darin nicht, aber im ganzen ist das Werk wert, im Ausland bekannt zu werden. — Die zwei letzten Orchesterkonzerte arrangierte die »*Čechische Philharmonie*« aus Prag unter G. Adler's Schüler Dr. Vilém Zemanek. Unter seiner einsichtsvollen und durchaus energischen Leitung wurden gespielt: Beethoven's V., Berlioz's »Benvenuto Cellini«, Dvořák's II., Tschaikowski's VI. Sinfonie, Wagner's »Siegfriedidyll« und »Isoldens Liebestod«, zuletzt R. Strauß' »Tod und Verklärung«. Beethoven und Berlioz wurden entzückend geleitet. Berlioz war besonders willkommen, da er in Krakau fast unbekannt ist und sein schöpferisches Talent in öffentlichen Vorträgen eines Herrn in letzter Zeit stark heruntergezogen wurde. — Ferner spielte (im März) das *Konservatoriumsorchester* unter der Leitung des Herrn Viktor Barabasz Werke von Wagner (»Meistersinger«-Vorspiel), Händel, Volkmann, Mendelssohn und Noskowski. Auch die Produktionen des Chores der »*Musikgesellschaft*« sind immer beachtenswert. Viel schwächer sind die Abende der Krakauer Liedertafel »*Lutnia*«. — Der Konservatoriumsdirektor Ladislaus Żeleński veranstaltete, wie alljährlich einen Kompositionsabend. Immer werden dieselben Sachen von Herrn Żeleński wiederholt. Diesmal hörten wir eine Novität (sogar zweimal!) nämlich ein Klavierkonzert. Er hat dieselben Merkmale, welche alle Kompositionen Żeleński's tragen, und von denen wir schon in unserer »Zeitschrift« (IV, 12 und V, 1) schrieben. Wir müssen nur hinzufügen, daß wir die Idee nicht glücklich finden, einen Satz mit einem Walzer (deus ex machina!) zu enden; kürzere Kadenz, weniger Sequenzen und noch weniger Arabesken und Fiorituren könnten dem Werke nur zur besseren Aufnahme helfen. Einige Male gab es im Stadttheater Opernvorstellungen, in denen die Konservatoriumszöglinge sangen.

Adolf Chybiński.

Leipzig. Sehr lehrreich war in den letzten Wochen ein im *Neuen Theater* veranstalteter Weber-Zyklus. Daß solche Zyklen ihren positiven Wert haben, ist allgemein bekannt und die Theaterdirektoren stellen sich im ganzen auch nicht schlecht dabei. Da zudem im Schauspiel sich gegenwärtig ein immer stärkerer Zug zu den klassischen Meistern konstatieren läßt, so ist es nicht uninteressant, denselben Zug auch in der Vorliebe für ältere Opern anzutreffen. Ein Mozart-Zyklus war neben hier nicht sehr seltenen Lortzing-Zyklen ebenfalls schon in Szene gegangen, und so sind wir hier mit derartigen Veranstaltungen bereits ans Ende gelangt, da Gluck's Werke hier seit langem gar nicht mehr auf dem Repertoire stehen, für eine Universitätsstadt von der Bedeutung Leipzigs eigentlich ein unwürdiger Zustand. Von Weber gab es die Musik zu Preziosa, die Opern »Die drei Pintos«, »Euryanthe«, »Oberon« und »Freischütz« in dieser Reihenfolge. Diese ist durchaus willkürlich; wäre man nach inneren Gründen verfahren, so hätte unbedingt die Euryanthe am Schlusse stehen müssen, denn in dramatischer Hinsicht bedeutet der Oberon sicher keinen Fortschritt, und der Ausgangspunkt für die moderne Zeit ist ganz unbedingt die Euryanthe. Diese führte man zudem in der Bearbeitung Mahler's auf, von der in ausgezeichneter Weise in der Zeitschrift V, 5/6 die Rede war. Daß das Werk gewinnt, ist ganz unzweifelhaft, ebenso daß sich der Text der unglückseligen v. Chezy nie ganz retten läßt. Selbst wenn man sich am Dramatischen, für das die Frauen, wie die ganze Literaturgeschichte zeigt, absolut keine Veranlagung zeigen, auch an den Theaterfiguren von schwarzem Bösewicht und weißem Engel nicht stoßen will, so bleibt doch an dem Text noch soviel hängen, daß man zu keinem ruhigen Genusse kommt. Mozart, der viel kritischer war als man gewöhnlich annimmt, hätte diesen Text als zu albern zurückgewiesen. Von den übrigen Werken interessierten in erster Linie die drei Pintos, die in C. v. Weber und Mahler bekanntlich die vortrefflichen Bearbeiter der Weber'schen Entwürfe gefunden haben. Weniger bekannt dürfte sein, daß, wie Mendel berichtet, auch Weber's Freund Meyerbeer eine Bearbeitung im Sinne hatte. Eigentümlich, daß man diese ausgezeichnete komische Oper, wohl die beste Studentenoper, die wir (mit Ausnahme von »Hoffmann's Erzählungen«) besitzen, nicht häufiger hört. Außer bei dem ganz schwachen, aber kurzen zweiten Akt, kommt man bei flottem Spiel nicht aus der Spannung heraus. Musikalische Treffer besitzt besonders der erste Akt einen nach dem

anderen; Stücke wie die Kater-Romanze, das »Ei ei«-Terzett und manches andere sind in ihrer Art in der deutschen komischen Oper Unika. Das Werk hätte, zu Weber's Lebzeiten erschienen, Schule machen können, und es stände dann vielleicht etwas besser um die deutsche komische Oper. Ist doch die Kunstgeschichte noch immer von Zufälligkeiten abhängig gewesen! Schade, daß hier »Abu Hassan« und »Silvana« nicht auf dem Repertoire sind; sie hätten Weber's Bild vervollständigt. Durch Weber's ganze Musik geht ein jünglinghafter Zug, mehr oder weniger überhaupt das Charakteristische der deutschen Romantik. Sollte dies nicht der Grund sein, warum wir uns, trotzdem man auf die Romantik als etwas durchaus Überwundenes zurückblickt, immer wieder angezogen fühlen? — Die Vorstellungen waren teilweise sehr frisch, teilweise, wie der Oberon, recht mittelmäßig. A. Heuß.

Lemberg. Die beste Opernnovität war »Louise« von Charpentier, die vom Publikum sehr gut aufgenommen, von der kompakten Kritik als »Machwerk« verurteit wurde. Adolf Chybiński.

München. »Das Vaterunser«, eine neue Oper, deren Dichtung von Possart, und deren Musik vom hiesigen Hofkapellmeister Röhr herrührt, erlebte hier ihre Uraufführung und hatte dank starker dramatischer Effekte, namentlich in den Schlußszenen, einen warmen Erfolg. Röhr's Musik hält sich mit Glück von der Wagnerschablone frei und verrät eher jungfranzösische Einflüsse, ist aber in ihrem instrumentalen Teil stark überladen. Frl. Morena, die die Hauptrolle sang, hatte einen schweren Stand, führte jedoch ihre Partie vortrefflich durch. E. I.

Paris. Il serait bien téméraire d'essayer de porter un jugement d'ensemble sur la foule des concerts de musique de chambre, récitals, matinées et soirées musicales diverses données à Paris cet hiver, autant que difficile de vouloir les dénombrer avec exactitude; il serait tout aussi imprudent de conclure de ce que, chaque jour, dans les cinq ou six salles disponibles de Paris, il se donne parfois jusqu'à une dizaine de concerts, que les Parisiens aiment jusqu'à la passion la musique de chambre, de qualité et d'auteurs les plus divers qu'on propose à son appréciation depuis le mois de décembre jusqu'au mois de juin. Car dans ces centaines de séances musicales qui s'échelonnent durant six mois de l'année, intéressantes pour la plupart, le bon et le mauvais, le médiocre et le pire se coudoient pêle-mêle, et ne font en somme qu'entretenir le mauvais goût de la grande partie du public dont l'éducation musicale reste encore à faire, et qui ne va souvent au concert que pour passer quelques instants à contempler un virtuose-acrobate ou entendre une chanteuse célèbre au théâtre — ou autrement.

Il est indéniable cependant que les artistes, en grand nombre, sont attirés de partout à Paris, depuis trois ou quatre ans, qu'ils y viennent chercher une consécration qu'ils jugent indispensables à leurs talents. On doit constater aussi que, si la grande majorité reste assez indifférente à la vraie musique, il se crée cependant une minorité, toujours plus nombreuse, qui voit avec plaisir Paris devenir une ville musicale, dans le meilleur sens du mot, et peut enfin entendre les grands virtuoses que toute l'Europe et l'Amérique applaudissent. Ce résultat est dû en grande partie, je crois, à la «Société philharmonique»; c'est grâce à elle que, depuis trois ans, Paris a entendu les grands Quatuors de Bologne, de Londres, de Budapest, de Dresde, et l'incomparable Joachim, de Berlin, les Kreisler, les Thomson, le Trio de Rotterdam, le Trio Schnabel, les pianistes Eugen d'Albert, Feruccio Busoni, Harold, Bauer, Joseph Hofmann, Mmes Camille Landi, Wedekind, M. Fröhlich, et tant d'autres déjà connus ici, mais qui n'avaient eu rarement l'occasion de prendre le chemin de Paris. Tous ces grands artistes, qu'on ne connaissait naguère que par ouï-dire, contribuent par leur présence à développer la curiosité, encore peu éveillée, pour la musique de chambre, dont le goût se répand ainsi petit à petit, de manière empirique, il est vrai, car la multitude et la confusion des programmes, plus favorables au virtuose qu'à ses auditeurs peu avertis, ne vont guère sans inconvénients pour l'éducation musicale, que d'ailleurs peu d'artistes cherchent à développer.

Depuis trois mois environ que j'ai eu l'occasion de parler des concerts de musique de chambre, je ne puis donc que citer comme au hasard un certain nombre de ces

séances. Voici, à deux reprises, celles données par Mme Roger-Miclos et M. Charles Battaille, l'une consacrée entièrement à Schumann, l'autre, plus éclectique; les Concerts de la «Chanterie», dirigés par Mme Marie Mockel, dans lesquels on entend interpréter par un excellent quatuor vocal, d'anciennes œuvres françaises du XVIe siècle, des duos et autres pièces chorales de Haydn, Schubert, et d'auteurs plus modernes; la série de conférences-concerts données par M. Landormy, sur *l'Histoire de la Sonate pour piano et violon*; les curieuses reconstitutions de nos vieux maîtres, par la «Société des Instruments anciens», les récitals de Marcian Thalberg (*sonates* et *concertos* de Beethoven, Schumann, Chopin et Lizst), d'Emile Sauer (dont un consacré entièrement à Chopin), de Dezso Szigeti; de MM. Arthur de Greef et Lucien Capet, interprétant les dix *sonates pour piano et violon*; de Beethoven; de Marie Panthès; de M. J. Morpain; de M. Joseph Wieniawski; de M. Lazare Lévy; de M. Fernand Lemaire, enfin les quatre séances de M. Edouard Risler, avec Mme Mysz-Gmeiner, avec l'orchestre Chevillard (les trois derniers *concertos* de Beethoven), MM. Joseph Thibaud et Delmas, de l'Opéra. Au petit théâtre de la Bodinière, M. Engel et Mlle Bathori ont fait entendre, en une dizaine de séances, un grand nombre d'œuvres de nos compositeurs modernes, Gabriel Fauré, Reynaldo Hahn, E. Chausson, G. Fabre, Paul et Lucien Hillmacher, Claude Debussy, Alfred Bruneau, R. Pugno, etc. Il y a eu encore les concerts toujours très suivis de MM. Pugno et Ysaye, et, tout récemment, les récitals de violon de Jean Kubelik, dans les vastes salles du Châtelet et du Trocadéro. Dans cette dernière salle également, Mlle Isadora Duncan a dansé plusieurs fois ses danses idylles et ses interprétations de Beethoven. C'est là aussi que M. Gustave Charpentier a produit pour la première fois les élèves de son Conservatoire populaire où l'éducation musicale est donnée aux jeunes ouvrières parisiennes: le résultat de ce premier exercice public a été des plus satisfaisants et fait bien augurer de l'avenir de cette institution, due toute entière à l'initiative du jeune compositeur.

Les concerts de la Société nationale sont toujours intéressants parce qu'ils contiennent à côté d'œuvres exécutées à cette Société depuis sa fondation (en 1871) des compositions inédites. Celles-ci ne sont pas toutes de premier ordre, hélas! et le voisinage d'œuvres telles que le *Prélude, Choral et fugue* de César Franck, ou le *Premier Quatuor* de M. Vincent d'Indy, voire même l'agréable *Sérénade* de *Namouna* de Lalo, n'est pas sans leur causer quelque tort; mais de jeunes compositeurs comme Maurice Ravel, Jean Huré, Albéric Magnard, donnent plus que des promesses. Il y a cependant, parmi les auteurs de la Société nationale, une fâcheuse tendance à emprunter des textes à des poètes tels que Leconte de Lisle, Paul Verlaine ou autres plus «décadents» encore, dont les vers se suffisent à eux-mêmes et n'ont aucun besoin de musique, qui sont même rebelles à tout commentaire musical. A cet égard, le *Shéhérazade* de M. Ravel, écrit sur un poème de M. Tristan Klingsor, est une erreur manifeste, car les paroles chantées n'ajoutent absolument rien à une partition très remarquable par elle-même.

Pour terminer, je citerai encore l'audition de tous les *Quatuors* de Beethoven par le Quatuor Parent, les concerts de la «Trompette», dirigés par M. Alary, ceux de Mme Marthe Dron, de Mlle Blanche Selva avec Mme Diot (violon); de la Société des Instruments à vent; de Mmes Marie Garnier, de l'Opéra-Comique et Landowska (piano), de MM. d'Albert, Gabrilovitch, du Quatuor tchèque, du Quatuor Capet, etc.

Au Conservatoire, en attendant les concours de fin d'année, les élèves ont donné leur «exercice public»; le programme comprenait: l'ouverture de *Fidelio, la Mort d'Ophélie* et la *marche* pour *Hamlet*, de Berlioz, un *Largo et gigue*, de Bach, *l'allegro* du *quatuor* en *sol mineur*, de Mozart, et la *Symphonie-cantate* de Mendelssohn. Cet exercice a été généralement jugé insuffisant; cela provient, sans aucun doute, de ce qu'on attache pas assez d'importance à une manifestation trop peu fréquente (il n'y a qu'un seul exercice par an).

Quant aux deux théâtres subventionnés, ils se sont bornés aux premières représentations de: *le Fils de l'Etoile*, opéra de MM. Catulle Mendès et Camille Erlanger (à l'Opéra), *le Cor fleuri*, d'Ephraïm Mikhaël, MM. F. Hérold et Fernand Halphen, et *le Jongleur de Notre-Dame*, «mystère» de MM. Maurice Léna et Massenet (à l'Opéra-Comique).

A ce dernier théâtre a eu lieu le 28 mai, une reprise de l'Alceste de Gluck, qu'on n'avait pas entendu à Paris depuis la reprise qu'en fit l'Opéra en 1866. Mme Litvinne remplissait le rôle principal.

En province, certaines villes montrent une louable émulation musicale. La Société Saint-Cécile de Bordeaux a exécuté *l'Enfance du Christ* de Berlioz, à Tours, l'oratorio de M. Massenet, *Marie-Magdeleine* a été chanté pour la première fois ces dernières semaines; à Saint-Quentin, le *Wallenstein* de M. Vincent d'Indy, l'ouverture des *Meistersinger* ont été l'objet également de premières auditions. A Toulouse, M. Crocé-Spinelli a dirigé la Cantate de *Frédégonde* avec laquelle il remporta le prix de Rome en 1897. A Dijon, M. Landormy a fait des conférences-concerts, comme à Paris. A Angers, Nancy, Lille, Roubaix, Tourcoing, Marseille, Lyon etc., qui possèdent, comme on sait, d'importantes ressources musicales, les sociétés symphoniques se consacrent, selon la coutume, à la musique classique, parmi laquelle se glissent, de temps à autre, quelques œuvres modernes. Les mêmes virtuoses qu'à Paris s'y font entendre avec succès, contribuant à les maintenir sensiblement au niveau de la capitale. Les théâtres lyriques, malheureusement, ne suivent pas toujours cette progression, et, comme je l'ai déjà souvent constaté, leurs affiches ne se renouvellent pas souvent. Néanmoins, et d'une façon générale, on peut affirmer que la décentralisation artistique s'est encore accentuée au cours de la saison qui se termine, et rien ne fait présager qu'il ne doive pas en être de même l'année prochaine. J.-G. Prod'homme.

Vorlesungen über Musik.

Dr. Arnold Schering hielt am 12. Mai in der Musiksektion des allgemeinen deutschen Lehrerinnenvereins (Leipzig) einen Vortrag über »*Das deutsche Kinderlied und seine Pflege*«.

In dem Universitätskursus in Breslau (18.—30. Juni) hielt Dr. G. Münzer acht Vorlesungen über das Thema »*Vom Volkslied bis zum Musikdrama*«, mit fortlaufenden Proben am Klavier, nämlich:

Die Ästhetik des Volkslieds. Seine Wichtigkeit für die »hohe Kunst«. Die Variation. Größere Liedformen; die Arie. Der dreiteilige Tanz; Scherzo, Menuett, Mazurka, Polonaise. Das Rondo. Die Sonate und die Sinfonie. Das moderne Musikdrama.

Prof. Dr. A. Prüfer sprach im Richard Wagner-Verein zu Halle über »*Wagner-Ehrung und Gegenwart*«.

Direktor Knetsch in Stettin (Riemann-Konservatorium) hielt drei Vorträge über das Thema: »*Wie hören wir Musik*«.

Bei der Jahresversammlung des Kantoren- und Organistenvereins von Zwickau und Chemnitz hielt am 26. Mai Organist Stein aus Werdau einen Vortrag über »*Die Orgel als Begleitinstrument des Gemeindegesanges in ihrer geschichtlichen Entwicklung*«.

Nachrichten von Lehranstalten und Vereinen.

Prag. Der allgemeine Deutsche Dürerbund hat in Österreich einen Bruder bekommen. In Prag ist vor kurzem ein »*Dürerbund in Österreich*« gegründet worden, dessen Hauptaufgabe in der Pflege des ästhetischen Lebens bestehen soll. Die Arbeiten auf den verschiedenen möglichen Gebieten verrichtet der Bund in Sektionen. Unter den bereits ins Leben getretenen ist heute schon die älteste die Sektion für Musik,

die mit der Veranstaltung eines sogenannten Hausmusikabends ihre Tätigkeit aufgenommen hat und in der Herbstsaison in weiteren vier Hausmusikabenden auf dem mit entschiedenem Glück betretenen Wege weiter fortschreiten will. Hausmusik soll alles das sein, was im öffentlichen Konzertbetrieb keine Pflege findet, einerlei ob aus diesem oder jenem Grunde, ob wegen des Fehlens des virtuosen Elements oder wegen mangelnder »Dankbarkeit« für den Ausübenden. Durch die ausschließliche Bevorzugung solcher Stiefkinder der Musik will man die durch Virtuosen und Veranstalter schablonisierten Konzerte ergänzen. Daß der Stoff in absehbarer Zeit nicht ausgehen wird, leuchtet ein. Schon der erste Hausmusikabend brachte eine ganze Menge guter, ja bester Musik, und die künstlerische Qualität des Abends hatte augenblicklich zur Folge, daß sich sofort eine große Anzahl von Musikliebhabern zum Eintritt in die Sektion meldete. Da der moderne Zug in der Musikpflege darauf hinausläuft, daß jedes Programm eine Idee verkörpere und nicht bloß die Aufeinanderfolge einiger für den Sänger oder Spieler dankbarer Stücke sei, so war gewissermaßen als Musterbeispiel das im ersten Hausmusikabend absolvierte Programm vom historischen Gesichtspunkt beherrscht. Angefangen wurde mit einem Marsch von Liszt über einen uralten Choral »adeste fideles«. Der Choral gibt die Weihe, der Marschrhythmus der Bearbeitung die festlich frohe Kraft. Altes vereinigt sich hier mit Modernem und die symbolische Bedeutung macht das Stück außerdem zu einer ganz vorzüglich geeigneten Einleitungsnummer. Ein paar altdeutsche Lieder (Ave Maria und »es steht eine Lind' in jenem Tal«, bearbeitet von Plüddemann) deuteten an, daß diese, so viele Perlen aufweisende Literatur in der Hausmusik nicht vergessen werden darf. Darauf folgten die typischen Vertreter der italienischen und deutschen Musik aus der vorklassischen Zeit, Corelli (Präludium und Sarabanda) und Bach (ein Präludium und Fuge, das Adagio aus dem E-dur-Violinkonzert) und, mit Außerachtlassung der klassischen Meister in der zweiten Abteilung, Schubert mit einer Violinsonate und den Variationen für vier Hände, zum Schluß ein Walzer und ein ungarischer Tanz von Brahms. Dazwischen waren, um Abwechslung zu schaffen, Lieder von Robert Franz und Jensen eingestreut, ferner ein Duett von Cornelius, der bekannte alte Liebesspruch »ich bin dein«, und eine Ballade von Plüddemann. Da das Programm des ersten Hausmusikabends selbst für sich spricht, ist ein weiterer Kommentar überflüssig. Ernst Rychnovsky.

Das *Riemann-Konservatorium* in **Stettin** (Direktor Berthold Knetsch) veranstaltete in den Monaten April-Juni fünf Vorträge über das Thema: »*Geschichtliche Entwicklung der Violinsonate von ihren ersten Anfängen an bis heute*«, mit historischen und ästhetischen Erläuterungen seitens des Direktors Knetsch. Zum Vortrage kamen: Sonaten von Biber (C-moll), Corelli (op. 5 Nr. 11), Abaco (op. 1 Nr. 7), Bach (A-dur), Händel (A-dur), Tartini (G-moll), Leclair (G-dur), Nardini (G-dur), Haydn (F-dur), Mozart (G-dur), Beethoven (Es-dur), Schumann (D-moll), Gade (op. 59), Brahms (op. 78), Franck (A-dur), Sinding (op. 27), Reger (op. 41).

Würzburg. Die *Kgl. Musikschule* feiert am 12. Juli ihr 100jähriges Bestehen. Sie ist die älteste Anstalt dieser Art in Deutschland. Gegründet wurde sie vom Hofmusiker Franz Joseph Fröhlich, dem im Jahre 1801 die Leitung des »*Collegium musicum academicum Wirceburgense*« übertragen wurde, als »*Akademisches Musikinstitut*« im Jahre 1804. Des näheren vgl. den historischen Aufsatz Hermann Ritter's in den »Signalen«. Sh. Zeitschriftenschau.

Notizen.

Amsterdam. An der Soirée, veranstaltet von Anton Averkamp am 22. Juni, gelangte an älterer Musik zur Aufführung: Claude le Jeune, O occhi manza mia, O. di Lasso, Quand mon mari für gemischten Chor, und das Kammerduett: Fronda leggiera von Händel.

Berlin. Die Enthüllung des *Haydn-Mozart-Beethoven-Denkmals* (von Prof. Dr. R. Siemering und dessen Sohne W. Siemering) im Tiergarten fand am 18. Juni statt. — Der bekannte Klavierpädagoge Prof. A. Löschhorn feierte am 27. Juni seinen 85. Geburtstag.

Bern. Am 25. und 26. Juni fand die V. Tagung der *schweizerischen Tonkünstler* statt. Die drei Festkonzerte brachten in erster Linie neue Werke von zeitgenössischen schweizerischen Tonkünstlern.

In **Chur** (Schweiz) wurde bei der Feier des 100jährigen Bestehens der *bündnerischen Kantonsschule* ein Festspiel mit der Musik Otto Barblan's (Dichtung von Bühler) aufgeführt.

Detmold. Hier fand die Enthüllung des *Lortzing-Denkmales* statt. Lortzing besitzt zwei Denkmäler (Pyrmont), bald wird Berlin nachfolgen, so daß einzig Leipzig, Lortzing's künstlerische Heimat, noch kein Denkmal dieses Meisters aufweist.

Dvořák und Hans v. Bülow. Aus dem Nachlaß Anton Dvořák's veröffentlicht die Prager Politik eine Reihe von Briefen, unter denen das nachfolgende (aus Hamburg, 25. Nov. 1887 datierte) charakteristische Schreiben hier wiedergegeben sei: »Hochgeehrter Meister! Eine Widmung von Ihnen — dem nächst Brahms gottbegnadetsten Tondichter der Gegenwart — das ist eine höhere Auszeichnung, als irgendwelches Großkreuz seitens irgendwelches Fürsten. Mit meinem herzlichsten Danke nehme ich diese Ehre an. Ihr in aufrichtiger Hochachtung ergebener Bewunderer Hans v. Bülow«.

Johann Adam Hiller starb vor 100 Jahren am 16. Juni in Leipzig, wo er als Komponist (besonders der Singspiele »Lottchen am Hofe«, »Dorfbarbier«, »Grab des Mufti«, »die Jagd«, »die kleine Ährenleserin«, »der lustige Schuster«, »die verwandelten Weiber« und einige andere), nicht minder wichtig (als Vorläufer der deutschen Liedkomponisten J. A. P. Schulz, Reichardt, Zumsteeg und Zelter, als Dirigent der 1781 ins Gewandhaus verlegten »Liebhaberkonzerte«, als Lehrer und Schriftsteller (»Wöchentliche Nachrichten, die Musik betreffend«) wirkte.

Leipzig. In voller Rüstigkeit feierte unter starker Anteilnahme der ganzen Stadt Carl Reinecke am 23. Juni seinen 80. Geburtstag. Im Gewandhaus fand ein Konzert, das lauter Werke des Meisters brachte, statt, in der Oper feierte man ihn mit seiner neueinstudierten komischen Oper »Der Gouverneur von Tours«. Auch als Schriftsteller hat Reinecke seine entschiedene Bedeutung. Seine Schrift *»Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Klavierkonzerte«* ist für die Musikwissenschaft sehr wesentlich.

London. — In the popular "Contemporary Review" for May 1904, Ernest Newman has a 13-page biographical and critical article on *Hugo Wolf.* N. seems to have found his métier in this class of biography, not too close in time or locality so as to be of hazy logic-outline, and not too distant in both so as to be antiquarian. Space, only for one quotation: — "The evolution from the regular to the irregular sentence is as perfectly natural a one in music as in poetry, accounting as well for the change from Mozart to Strauß or Wolf as for the change from Popean neatness to the blank verse of Shelley, Wordsworth, and Keats".

The following extracts from *Cummings's "Handel"* (see Bücherschau) merit record: — (a) Introduction, (b) anecdote about Costa, (c) on the "Messiah", (d) the Cannons organ, (e) the "Harmonious Blacksmith".

(a) "He is the father of us all (Haydn). Handel knows better than any one of us all what is capable of producing a great effect; when he chooses he can strike like a thunderbolt (Mozart). He was the greatest composer that ever lived; I would uncover my head and kneel before his tomb (Beethoven). The foregoing testimonies to the genius of Handel are the expressed convictions of three great musicians, men worthy to rank with Handel himself. They spoke with knowledge and authority, and it is a significant fact that the popular voice has always been in accord with the judgment of the experts. In many respects Handel is unrivalled as a composer. This is shown by his inexhaustible melodic inspiration, his dramatic recitative, his contrapuntal skill, his versatility, and his indefatigable industry. His known works include 22 oratorios, 40 sacred compositions with English and Latin words, 72 operas and serenatas, numerous suites for the harpsichord, and many concertos for in-

struments, organ and orchestra. The German Handel Society's publications extend to 97 volumes, and even yet there is much unpublished. Handel's exceptional genius is well exemplified in his choruses, where he produces grand effects without apparent effort, and in this respect he remains unequalled."

(b) "Costa told me that the first time he visited England he attended a Birmingham festival and heard Braham sing Deeper and deeper still. When he finished the words I can no more, an audible sob thrilled through the audience, and Costa, not understanding English, inquired of a compatriot what was the matter. The words I can no more were translated to him, and he immediately said, speaking of Braham, Poor fellow! I thought so."

(c) "Some persons have criticised the Sinfony as unworthy the great and solemn vocal music which it precedes. Exception has been taken especially to the fugue, and it is noteworthy that on a few occasions of performance the composer himself omitted the fugue, and proceeded directly from the twenty-four bars of Grave to the opening recitative. Be that as it may, the tender wailing of the first movement and the stern pitilessness of the following fugue appear to be a most fitting preparation for the varied emotions depicted in the sacred story which follows." . . . . "Although the score in the composer's autograph, and also those by his amanuensis, John Christopher Smith, only give parts for the stringed orchestra with trumpets and drums, there is no doubt that Handel added oboes and bassoons to enhance the effect. He presented manuscript parts for those instruments to the Foundling Hospital, which still exist. Probably, he also sustained some portions of the harmony on the organ."

(d) Handel composed his first oratorio "Esther" in 1720 when Chapel-master to the Duke of Chandos at his palace called "Cannons", in the parish of Whitchurch, Bucks. One Julius Plumer, son of a Vice Chancellor, in early 19th century, put a brass plate on the organ of the parish church of St. Lawrence, Whitchurch, saying: — "Handel was Organist of this Church from the year 1718 to 1721, and composed his oratorio Esther on this Organ". So repeated by Schoelcher and many others. Apart from the inveterate amateur silliness of composing on an organ, Handel had nothing to do with this church, only with the Duke's private chapel near by. Extract from Daniel Defoe's Journey through England (1724) shows 2 buildings separate. Handel's real Cannons organ (by Jordan) was after the death of the extravagant Duke bought and taken to Trinity Church, Gosport, Hants, in 1748, at cost of £ 342, and is there now. (Abstract.)

(e) The 'Musical Magazine' of Feb. 1835 (likewise 'Times' reprinting) said that Air contained in Air and Variations in E in Clavecin Suite V (page 36 of German Handel Society), and called in England 'Harmonious Blacksmith', was heard by Handel sung by a blacksmith. One Rich. Clark, a London cathedral singer (1780—1856) identified this with Wm. Powell blacksmith and parish clerk at Whitchurch. "So much for fiction; now let us turn to facts. Handel's tune on p. 57 of his suites he simply calls an 'air'. In June, 1720, the date of publication, he resided in London. The chapel at Cannons was opened, as we have already shown, on August 29. About the year 1800, Lintern, a wellknown publisher in Bath, printed the air with the variations composed by Handel, and to distinguish it called it the 'Harmonious Blacksmith', because he wished to associate the piece with the memory of his father, who had been a blacksmith and a great admirer of Handel's music particularly this 'air'. This account was vouched for by a well-known resident musician in Bath, Mr. Windsor. Lintern's artistic business card lies before me, and reads, 'Lintern's Music and Musical Instrument Warehouse, Abbey Churchyard, Bath'. It is endorsed apparently in Windsor's writing: 'Lintern gave the name Harmonious Blacksmith to Handel's air'. Probably the same Julius Plumer who was responsible for the erroneous brass plate on the organ, having met with Lintern's publication, invented the romance which led so many worthy people astray".

Regarding *Herbert Spencer's "Autobiography"* (see Bücherschau, and IV, 223, 242; V, 103) Blackwood's Magazine for May 1904 has long article, from which this extract: —

"There is no sensation and but moderate interest in his Autobiography which has been recently published. It is evident in every page of this work that Herbert Spencer was always more earnestly devoted to the study of philosophy than the observation of men. He appears to have had but a fragmentary knowledge even of himself. It is not that he deliberately suppresses the truth; but the candour which alone gives a value to an autobiography was alien to his temperament. In his astounding vanity he regards Herbert Spencer as a public character; and he has fashioned, so to say, a plain and serviceable statue, which might be appropriately placed at a street corner in Derby [his native place]. In other words, the book reveals no intimacies of character; it is merely a meritorious, frock-coated present-

ment of an industrious and sometimes indiscreet philosopher. . . . Though he devoted the greater part of his life to writing, he was in no sense a man of letters. Indeed we might go so far as to say that literature was distasteful to him. . . . He is never tired of telling us that he is so indolent by nature that he never reads the whole of a book, that he is content to turn over the pages of a magazine article. . . . But Herbert Spencer was not satisfied with abstinence; his vanity always provided him with a dogmatic criticism of the books he had not read. Homer is the classic occasion for his misguided judgment. He admits that he read no more than six books of the Iliad in a translation, and this is how it struck him: — 'Passing over its tedious enumeration of details in dresses and arms, of chariots and horses, of blows given and received, filling page after page — saying nothing of the boyish practice of repeating descriptive names, such as well-greaved Greeks, long-haired Achaeans, horse-breaking Trojans, and so forth (epithets which, when relevant to the issue, are injurious); passing over too the many absurdities, such as giving the genealogy of a horse while in the midst of a battle; and not objecting that the subject-matter appeals continually to brutal passions and the instincts of the savage; it suffices to say that to me the ceaseless repetition of battles and speeches is intolerable'. For mingled arrogance and ineptitude it would be difficult to surpass this pronouncement, and we solace ourselves with the conviction that Homer's 'boyish' repetitions will outlive a thousand Syntheses [Synthetic Philosophies]. . . . To our appreciation of Herbert Spencer his Autobiography will add but little. While on the one hand it is too pompous for sincerity, on the other it does but emphasise the narrowness of his outlook, — his fantastic vanity, and his amazing lack of humour."

In correction (V, 361), *Bridge's Callirrhoë* was not done recently first time in London. Ebenezer Prout produced it 20 Jan. 1890 at Borough of Hackney Choral Association. — On 24 June 1904 Elgar was knighted, and will be known as Sir Edward Elgar. For musical knighthood see V, 425. Living mus. knights now are: — Bridge, Elgar, Mackenzie, Manns, Martin, Parratt, Stanford. Parry is Baronet.

München. Ehrung für Joseph Rheinberger. Ein Komitee, unter dem Vorsitze des Freiherrn v. Perfall, erläßt einen Aufruf an die zahlreichen Schüler und Verehrer Rheinberger's zur Stiftung einer würdig ausgestatteten Gedenktafel für das ehemalige Wohnhaus des Künstlers. Beiträge nehmen die Kgl. Hofmusikintendanz in München und Herr Komponist H. W. Hartmann (München, Ludwigstr. 13) entgegen.

In der *Kgl. Akademie der Wissenschaften* zu München machte das Mitglied der philos.-histor. Klasse, Prof. Dr. Sandberger, Mitteilung über eine Messe in *C-moll*, angeblich von Mozart. Zu diesem Werke, dessen Partitur bereits bekannt war, wurden unlängst bei Inventarisationsarbeiten für die bayrischen Denkmäler in Augsburg gleichfalls mit »Mozart« bezeichnete Stimmen aufgefunden. Hierdurch wurde eine neue und gründliche Untersuchung des Werkes veranlaßt, dessen Unechtheit mit inneren und äußeren Gründen belegt wird. Die Arbeit wird in den Sitzungsberichten der Kgl. Akademie erscheinen.

Paris. Un grand Concours musical. On se souvient, dans le monde musical, du concours organisé il y a quelques années, par M. Sonzogno, concours à l'issue duquel l'opéra de Mascagni, Cavalleria rusticana, fut couronné. Cette année même, un autre concours, dû à l'initiative du grand éditeur italien, a fait connaître l'œuvre d'un jeune compositeur français, M. Gabriel Dupont, la Cabrera.

S'inspirent de ces exemples, notre collègue de l'IMG., M. Astruc, qui vient de fonder récemment la «Société musicale», organise un concours patronné par la «Société des grandes auditions», dont la présidente est Mme de Greffühle, par Henry Deutsch (de la Meurthe), et le prince de Monaco. Une somme de cent mille francs sera attribuée aux partitions primées (opéra, opéra-comique, symphonie, ballet et opérette). Le comité d'organisation déterminera ultérieurement les conditions définitives de ces différents concours; mais, nous croyons d'ores et déjà savoir que ceux concernant la musique chantée seront réservés aux compositeurs français, tandis que les concours de symphonie et de ballet seront, sans doute, internationaux.

Quoique le jury ne soit pas encore définitivement constitué, les personnalités les plus marquantes du monde musical et théâtral sont dès à présent acquises; on cite entre autres; MM. Camille Saint-Saëns, Massenet, Th. Dubois, Ch. Lenepveu, membres de l'Institut; Vincent d'Indy, Ch. M. Widor, Paul Dukas, P. Gailhard, directeur de

l'Opéra, Carré, directeur de l'Opéra-Comique, Henry Marcel, directeur des Beaux-Arts, Capoul, Henri Cain, Xavier Leroux, Jean Richepin, Catulle Mendès, Victorien Sardou, Georges Ohnet, Jules Claretie, directeur de la Comédie-Française, Alfred Bruneau, A. Messager, L. de Fourcaud, G. Marty, G. Salvayre, Reynaldo Hahn, André Gédalge, Ch. Lecocq, Louis Ganne, Gastons Serpette, Louis Varney, Paul Taffanel, Camille Chevillard, Luigini, Pierre Lalo, Robert de Flers, Lucien Fugère, Delmas, etc.

Une innovation très importante, et qui sera certainement fort appréciée des compositeurs et librettistes réside en ceci que les auteurs resteront propriétaires de leurs œuvres, concurremment avec l'éditeur (la Société musicale), et toucheront un tantième sur les partitions livrets, morceaux détachés, la location et la vente des matériels de théâtre et d'orchestre, en France et à l'étranger. Cette innovation est une véritable révolution dans l'édition musicale et ne sera pas la moindre originalité de ces concours qui, dans leur ensemble, englobent toutes les branches de la composition musicale.

Ajoutons, pour temminer, qu'il sera sans doute institué, en outre, un concours en faveur des musicographes de langue française. J.-G. Prod'homme.

Parma. Claudio Merulo-Feier. Der 300ste Todestag Merulo's (gest. 4. Mai 1604) ist durch die Initiative Prof. G. Gasperini's am 21. und 22. Juni feierlich begangen worden. Eingeleitet wurde die Feier vormittags mit einer 8-stimmigen Messe, abends fand ein großes Orgelkonzert statt. Am 22. Juni war ein historisches Konzert mit italienischer Musik (Direktion A. Zanella), während Prof. Gasperini an der Universität eine Gedächtnisrede hielt.

Regensburg. Anläßlich des *II. bayrischen Musikfestes* gelangte durch den Domchor Orlando di Lasso's Messe »*Qual donna*« zum Vortrag.

Wien. Der *Wiener Evangelische Singverein* (gegr. 1818 von And. Streicher) brachte in vergangener Saison a cappella-Sätze von F. Anerio, Prätorius, Eccard, Stobaeus, S. Bach, Schütz, Hasler, Lully, Händel, Dowland, Bennet, Morley zum Vortrag.

Warschau. Außer den »großen philharmonischen Konzerten« wurden vom Direktor der Philharmonie die Kompositionsabende der polnischen Komponisten Siegmund Noskowski (Warschau), Henryk Melcer-Szczawiński (Wien), Ladislaus Żeleński (Krakau), Ignaz Paderewski (Morges-Schweiz), Siegmund Stojowski (Paris), Felix Nowowiejski (Berlin) u. a. festgestellt. Alle werden ihre Werke selbst leiten (außer Paderewski und Stojowski); Melcer, Stojowski und Paderewski werden ihre Klavierwerke selbst vortragen.

Kritische Bücherschau

von neu-erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Cummings, W. H. Handel. In "Miniature Series of Musicians". London, G. Bell, 1904. pp. 72, Crown 12mo. 1/— net.

Everything in brief about Life which one wishes currently to know. Good compact style by one entirely provided with his materials (III, 368, 455; IV, 29). There is always a human touch in this author's writings. The "Gloria Patri" for double orchestra and double chorus composed in Rome about 1706 was performed at Crystal Palace Handel Festival 1891 from C.'s unique manuscript. Francis Kyte's original 1742 portrait (III, 369) is in his possesion; here as frontispiece. Excellent survey of the "Messiah" at pp. 42—55. The Will and 4 codicils with autograph signatures, at end. See "Notizen", London, for some extract matter. C. M.

German, Edward. The Just So Song Book. Being the Songs from Kipling's "Just So Stories" set to music. London, Macmillan & Co., 1903. fol. 6/—.

Kipling's verses can hardly be said to crave for musical expression and the words of several of those in the present collection will possibly seem rather incomprehensible

apart from the stories from which they are taken. But if they were to be set to music at all, they could not have fallen into better hands than Edward German's. Each of the twelve songs in the present volume is interesting; the accompaniments are remarkably clever, and German is not one of those composers who is afraid of writing simple and pretty tunes. The book as a whole is worthy of the composer of "Merrie England", and to say this is no small praise.

W. B. S.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1903. 18. Jahrgang. Herausgegeben von F. X. Haberl. Regensburg, Friedrich Pustet. IV und 196 Seiten und Musikbeilage.

Das wichtigste Ereignis des verflossenen Jahres auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik, nicht nur für die Kreise, die sie praktisch pflegen, sondern auch für die weiteren, für die sie ein Gegenstand rein wissenschaftlicher Forschung ist, bildet bekanntlich eine Reihe von Erlassen des jetzigen, offenbar für Musik lebhaft interessierten Papstes Pius X., die sich mit der Kirchenmusik, speziell mit dem Gregorianischen Gesang beschäftigen. Ihren Ausgang nahmen sie von dem umfangreichen *Motu proprio*, erlassen am Tage der h. Cäcilia (22. November) 1903 (Jahrbuch S. 185 ff.) und ihren vorläufigen Abschluß fanden sie in dem *Motu proprio* vom 25. April 1904, in dem der Papst, gestützt auf die Verhandlungen des Musikkongresses, der gelegentlich der Zentenarfeier zu Ehren Gregors des Großen vom 6. bis 14. April 1904 in Rom stattfand, eine Kommission zur Ausarbeitung einer authentischen Ausgabe des Gregorianischen Gesanges einsetzt. Liegen deren Arbeiten nicht vollendet vor und erfüllen sie die Hoffnungen, die man allem Anschein nach zu setzen berechtigt ist, so werden sie voraussichtlich neben ihrem großen praktischen Wert für die katholische Kirche auch für die Musikwissenschaft ähnlich fundamentale Bedeutung haben, wie sie bisher, um nur Werke von Mitgliedern dieser Kommission zu nennen, Pothier's *Liber Gradualis*, die *Paléographie Musicale* unter Mocquereau's Leitung und P. Wagner's *Studien über den Gregorianischen Gesang* gehabt haben. Der Papst erkannte damit an, daß die bisher durch päpstliche Autorität und die Ritenkongregation empfohlenen, im Verlage von Pustet in Regensburg erschienenen Ausgaben des Antiphonars und Graduals, denen nicht der alte echte Gregorianische Gesang zugrunde lag, sondern die Form seiner entwicklungsreichen Geschichte, die man seit etwa dem Ausgange des 16. Jahrhunderts für die beste oder wenigstens praktisch brauchbarste hielt, nicht die Vorzüge besitzen, die bisher von offizieller Seite ihnen zugesprochen wurden. Zu ihren treuesten Anhängern gehörte in Deutschland der allgemeine Cäcilienverein, darunter auch die Hauptmitarbeiter des kirchenmusikalischen Jahrbuchs, die unermüdlich für den Wert der Pustetschen Ausgaben stritten und auch in rein wissenschaftlichen Kontraversen den höchst anfechtbaren Standpunkt der Verquickung wissenschaftlicher Fragen mit solchen praktischer Art, Kirchendisziplin usw. einnahmen, bis ihnen jetzt ihre Hauptstütze, die offizielle Anerkennung, genommen ist und ihr jetziger Standpunkt für die Zukunft auf diesem Gebiet nun weder wissenschaftlich noch praktisch von Bedeutung ist. So mußte auch im vorliegenden Jahrbuch der Verfasser einer vor dem 22. November 1903 geschriebenen und gedruckten »*Kanonischen Würdigung der neuesten Choraldekrete*« (S. 52 bis 66), J. Bogaerts, seine eigenen Ansichten, durch die Ereignisse überholt, Schritt für Schritt, wenn auch verklausuliert, zurücknehmen in zwei Erklärungen vom 3. und 12. Januar 1904 (S. 192 ff. und S. 194 f.), und zu einer neuen, die alte Diskussion über R. Molitor's »*Nachtridentinische Choralreform*« ermüdend fortsetzenden, bei allem Umfang aber wie ihre Vorgängerinnen verunglückten Kritik des Jesuiten Weidinger: »*Zur Choralfrage, eine ruhige Antwort auf eine unruhige Gegenkritik*« (S. 162—184), muß der Herausgeber selbst die Erklärung abgeben (S. 184), daß bei der durch die päpstlichen Dekrete so veränderten Situation diese Fragen besser jetzt mehr in den Hintergrund treten, ein Vorschlag, aus dem ein Rückschluß auf den geringen inneren Gehalt solcher Ausführungen nur zu nahe liegt. Auf diesem Gebiet ist das Kirchenmusikalische Jahrbuch eben jetzt ganz in das Hintertreffen geraten; ob es in der Folge seinen jetzigen Standpunkt einer Revision unterziehen wird, um dann tätiger auch an der Förderung dieser Fragen teilnehmen zu können, wird die Zukunft lehren; der Herausgeber stellt das Erscheinen des nächsten Jahrbuchs, entgegen der früheren Gewohnheit, bereits für den August in Aussicht.

Sind hier die Leistungen der Hauptmitarbeiter des Jahrbuchs also ganz in den Schatten gestellt durch die frische Forschertätigkeit besonders der französischen Benediktiner, so bleibt ihnen ungemindert der Ruhm, die mehrstimmige katholische Kirchenmusik, besonders aus der klassischen Periode, treu gepflegt und die Forschung über diese Zeit auf das Nachhaltigste gefördert zu haben. Allbekannt sind beson-

ders die Verdienste des Herausgebers des Jahrbuchs, des Direktors der Kirchenmusikschule in Regensburg, Dr. Franz Xaver Haberl, der diesmal eine bibliographische Studie über Felice Anerio (S. 28—52) beisteuert, die außer dem neu aufgefundenen Todesdatum des Meisters (28. Sept. 1614) besonders ausführliche bibliographische Nachweise und ein alphabetisches Textanfangsverzeichnis sämtlicher Werke F. Anerio's mit dem Beisatz des Fundortes bringt. Ebenfalls dem Verständnis dieser hohen Kunst vokaler Mehrstimmigkeit dient der erste Teil der Abhandlung »*Über Textunterlage und Textbehandlung in kirchlichen Vokalwerken*« von Jakob Quadflieg, Schulrektor in Elberfeld, die diese wegen der bekannten Sorglosigkeit der alten Drucke für die klassische Epoche so schwierigen Fragen wieder einmal ausführlich und systematisch zu behandeln unternimmt und im nächsten Jahrbuch zum Abschluß kommen soll (S. 94—138), und der Abdruck eines Kapitels aus der Kompositionslehre des schwäbischen Benediktiners Meinrad Spiess von 1746, in welchem die Lehrsätze über den Kontrapunkt mit der ausführlichen Analyse eines instruktiven vierstimmigen Offertoriums abgeschlossen werden (S. 67—81). Das Andenken eines anderen bedeutenden Katholiken der Aufklärungszeit, des schlesischen Pädagogen Joh. Ignatz von Felbiger, erneuert die Wiedergabe des Abschnitts »*Vom Singen*« aus seinem 1768 zuerst erschienenen pädagogischen Hauptwerk von K. Walter (S. 138 bis 144). Eröffnet wird das Jahrbuch durch einen Auszug aus den elf von Coussemaker im 4. Bande seiner Scriptores abgedruckten Schriften von Tinctoris, mit dem der unermüdliche Veteran der deutschen katholischen Musikhistoriker, der 80jährige Mettener Benediktiner Utto Kornmüller seine durch viele Jahrgänge sich hinziehenden Auszüge aus den »alten Musiktheoretikern« von neuem fortsetzt (S. 1—28).

Schließlich behandelt ein wertvoller Aufsatz von Dr. Max Seiffert den böhmischen Komponisten Franz Joh. Habermann (1706—83), speziell Händel's Verhältnis zu diesem seinem ebenfalls italienisch geschulten Zeitgenossen (S. 81—94). Neun Stellen aus den sechs Messen seiner Philomela pia von 1747 finden sich in Händel's letztem größeren oratorischen Werk, dem Jephtha, eine weitere in dem ebenfalls erst 1751 beendeten Orgelkonzert op. 7 Nr. 3 benutzt. Die geplante Herausgabe von Habermann's Messen in den Supplementen zur Händel-Ausgabe verhinderte Chrysander's Tod; nun teilt Seiffert hier wenigstens diese zehn Stellen mit, die beim Vergleich mit Chrysander's Partiturausgabe und Faksimileedition des Autographs des Jephtha den Umfang der Anregung Händel's durch den jüngeren Kunstgenossen klarlegen und so einstweilen für das Fehlen einer Neuausgabe der ganzen Messen Ersatz bieten.

Wie alljährlich enthält das Jahrbuch ferner im zweiten Teil Besprechungen (S. 145—162) und eine Musikbeilage, zwei Kompositionen von F. Anerio und sechs vierstimmige Motetten von Luca Marenzio, bearbeitet von M. Haller. F. Ludwig.

D. M. Luther's deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes in ihren liturgischen und musikalischen Bestandteilen nach der Wittenberger Originalausgabe von 1526 erläutert aus dem System des gregorianischen Gesanges von † Justus Wilh. Lyra mit prinzipiellen Erörterungen über liturgische Melodien und Psalmodien, sowie mit musikalischen Beilagen. Herausgegeben von Dr. theol. Max Herold, Dekan und Kirchenrat in Neustadt a. A. Gütersloh, L. Bertelsmann 1904. VIII und 192 Seiten.

Luther's »deutsche Messe« enthält bekanntlich zu den einzelnen liturgischen Texten auch die wahrscheinlich von Luther selbst erfundenen oder wenigstens redigierten Gesangsweisen, die freilich in den meisten Ausgaben von Luther's Werken fehlen (abgedruckt in der Musikbeilage zum 22. Band der Erlanger Ausgabe von 1854). Sie fußen durchaus auf dem Boden des liturgischen Tonsystems der katholischen Kirche, so originell und den neuen Zwecken, denen sie dienen sollten, angepaßt sie auch im einzelnen sind. Sie sind öfter auch der Gegenstand musikalischer Betrachtung und Forschung gewesen, zuletzt von Joh. Wolf in den Sammelbänden III, 647ff. Im vorliegenden Werk tritt nun eine ganz ausführliche Darstellung ihrer Bedeutung, ihrer Beziehungen zum älteren Tonsystem, ihrer Fortsetzung in späteren Agenden und ihrer harmonischen Begleitung (mit Beispielen) an die Öffentlichkeit, die bereits 1861 abgeschlossen, vom Verfasser, der 1882 starb, aber nie dem Druck übergeben, erst jetzt, über 40 Jahre nach der Niederschrift, erscheint. Aus dem Nachlaß ediert von dem bekannten Herausgeber der »Siona«, wurde sie, im wesentlichen unverändert, nur mit einem kurzen Nachwort versehen, das die wichtigste Literatur über diese Frage bis zur Gegenwart anfügt. Es ist bekannt, welche bedeutenden Resultate seither die Forschung auf allen hier in Betracht kommenden Gebieten (besonders über den gre-

gorianischen Gesang und die Geschichte der protestantischen Liturgie des 16. Jahrhunderts aufzuweisen hat, und welche Fortschritte im liturgischen Leben der protestantischen Kirche, dem Lyra in zweiter Linie dienen will, seither gemacht sind; so kann es nicht Wunder nehmen, daß vieles in den historischen Deduktionen, die der Verfasser von den alten Griechen an bis auf Bach ausspinnt, und in den Erörterungen über den gregorianischen Gesang, die sich vielfach, wie wir heute wissen, auf wenig lautere Quellen stützen, veraltet ist und manche Abschnitte bei der Herausgabe eine starke Kürzung vertragen hätten. Aber es bleibt besonders in den musikalischen Ausführungen des feinsinnigen Verfassers — der ja als Komponist in vielen Melodien, »Der Mai ist gekommen« an der Spitze, fortlebt — genug des Wertvollen und Verdienstlichen übrig, das auch heute noch als willkommene Bereicherung unserer Kenntnisse anzusehen ist; und was speziell das historische Hauptthema, nämlich die Erläuterung der Gesänge aus dem System des Gregorianischen Gesanges, angeht, so muß auch heute das Urteil lauten, daß die hier vorliegende Darstellung trotz vielfacher Verbesserungsbedürftigkeit im Detail sich in den richtigen Bahnen bewegt und die hier vorhandenen Zusammenhänge der musikalischen Anschauung und Entwicklung klar vor Augen treten läßt. Größere Abschnitte des Werks erschienen bereits seit 1902 in der »Siona«; zur Ausgabe zu vergleichen sind auch Herold's Bemerkungen ebendort 1904, S. 88ff. F. Ludwig.

Myerscough, S. S. The First Principles of Harmony. Part I. Browne & Nolan, Dublin; Weekes & Co., London, 1904. Crown 8vo. VIII + 102 pp. 2/—.

This is a remarkable, and if we consider the age of the author, a wonderful book. S. S. Myerscough has barely started on his teaching career, when he presents us with a book which for originality of thought and boldness of conviction stands prominent amongst English publications of the time. In many respects his ideas resemble those of Riemann's. Thus, what he calls a harmonic "impression" is identical with Riemann's tonal "function". The close connection of harmony with metre too is an idea which Riemann has particularly elaborated. The undersigned has no doubt that in prosecuting his independent research the young author will more and more approximate to Riemann's system. In the meantime this little booklet will be a help to many a teacher towards teaching harmony in a more musical way than heretofore. H. Bewerunge.

Spencer, Herbert. An Autobiography. London, Williams & Norgate, 1904. 2 vols. pp. 1098, Demy 8vo.

Spencer was b. 27 April 1820, d. 8 December 1903. This autobiography was ready and kept in type; then pub. after death by executors, Auberon Herbert, H. Charlton Bastian, and David Duncan. See Notizen, London, which expresses the opinion of the present reviewer. C. M.

Steele, Robert. The Earliest English Music Printing. London, printed for the Bibliographical Society at Chiswick Press. December, 1903. pp. XI + 108. Quarto.

A description and bibliography of English printed music to the close of the 16th century. — In England the subject of music-printing has been so much neglected that the author had almost untrodden ground for the researches which form the subject of the latest illustrated monograph of the Bibliographical Society. From the first introduction of music-type into England in the 1495 edition of Higden's "Polychronicon", printed at Westminster by Wynkyn de Worde, down to the year 1600, minute descriptions are given of over 200 books containing printed music. The labour such a work must have involved fills one with admiration for the author's industry. He has not been contented with careful collations and minute copying of title-pages, but he has applied to the typographically uninteresting productions of the English 16th century printers the methods of research which have hitherto mostly been confined to i n c u n a b u l a, with the result that he is able to differentiate between a number of types that were hitherto hardly distinguishable. From the point of view of the musical historian, the book is valuable for the light it throws upon the slow development of music in England. The crushing influence of the Reformation, which seems to have successfully stamped out all traces of the earlier English schools of Dunstable, Power, Hothby and Fairfax, — to mention only four of the most prominent names of the 14th and early 15th centuries — is apparent in the complete absence of early printed ecclesiastical music, and it is not till the later years of Elizabeth that the sudden appearance of the great English madrigal writers gives evidence of any real musical activity. Not less remarkable is the number and variety of the vernacular Psalters dis-

closed by this monograph. Except during the temporary revival of the old liturgy which followed the accession of Mary, the whole musical activity of the church in England seems to have been directed to Psalm-singing. With the solitary exceptions of Merbecke's "Booke of Common Praier Noted" (1550), and Day's "Certaine Notes" (1560), the Anglican Church has nothing to show which may be compared to the German Liturgies of the Lutheran Reformers. Indeed, it is evident that it was from Geneva rather than from Germany that the Elizabethan church drew its musical inspiration, and Psalm-singing on the Calvinist models was clearly the most popular form of sacred music in England in the 16th century. — As a first attempt to break new ground this book is probably not quite complete, though a careful examination of its contents reveals singularly few omissions. It is one of the merits of such a work that it draws fresh information from unlikely quarters, and it is to be hoped that a second edition will give details of many of the books that the author has been unable to trace and which he prints in lists of "Ghosts" and of "Some Titles from Authentic Sources". A few slight misprints — such as "Attaingant" for "Attaingnant" — should also be corrected; and it would be interesting to continue the bibliography for at least twenty years later, so as to include complete sets of the printed works of such men as Byrd, Dowland, Wilbye, Weelkes and Gibbons. The value of the book is much increased by the numerous excellent facsimiles which it contains.

W. Barclay Squire.

Wyatt, E. G. P. St. Gregory and the Gregorian Music. Pub. for the Plain song and Mediaeval Music Society, 1904. pp. 40; Demy 8vo.

The Hon. Treasurer of the Society has made an admirable combination of the modern literature concerning the great Pope. the 1300th anniversary of whose death has been celebrated this year, and the chant that bears his name. The historical evidence for St. Gregory's connection with the Gregorian Chant is quoted in full. brief comments on the import of each testimony being appended. To these testimonies must now be added that of the Venerable Bede. which Prof. Wagner has unearthed (Gregorianische Rundschau, March 1904, p. 35). Bede calls Bishop Putta, who died in 688, "maxime modulandi in ecclesia more Romanorum, quem a discipulis b. Papae Gregorii didicerat, peritum". Next, the internal evidence in favour of Gregory's authorship is reviewed, and the extent and nature of his work examined. Four portraits of the Pope, with short explanations enhance the value of the little book. H. Bewerunge.

Besprechung von Musikalien.

Pierluigi da Palestrina. Sämtliche 52 vierstimmige (Sp., Alt., Tr., Bß.) Motetten in moderner Notation herausgegeben von H. Bäuerle. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1904.

Von Bäuerle's Palestrina-Ausgaben ist in dieser Zeitschrift schon öfters die Rede gewesen (Ztschr. IV S. 741), und in letzter Nummer (S. 334) ließen wir Herrn Bäuerle selbst das Wort ergreifen; was die Ausgaben bezwecken, ist also jedem bekannt. Die vorliegenden Motetten, denen eine ausführliche, zitatenreiche Einleitung vorausgeht, erschienen bereits in zweiter Auflage. Sie sind nicht mit Vortragszeichen versehen, einer Auswahl von 30 Motetten in Separatausgaben, die noch dieses Jahr erscheint, sollen aber solche beigegeben werden, was bei dem gegenwärtigen Stand der Verhältnisse, der Unselbständigkeit der Musiker alter Musik gegenüber, bei solch populären Ausgaben entschieden zu wünschen ist. Ein zweiter Messenband (4stg.) ist ebenfalls in Vorbereitung.

Sitt, Hans. Konzert (a-moll) für Bratsche mit Orchester- oder Klavierbegleitung. op. 8. Leipzig, Ernst Eulenburg. Für Bratsche und Pianoforte. *M* 5.—.

Das Konzert ist bei der wenig reichhaltigen Bratschen-Literatur warm zu begrüßen. Durchaus musikalisch, wenn auch weder in dieser oder jener Seite originell, von melodischem Fluß und sehr tüchtiger Durchführung, angenehm spielbar, verläugnet es den Pädagogen und den pädagogischen Zweck nirgends eigentlich. Das Thema des Schlußsatzes erinnert noch so recht an eine verblichene Virtuosenzeit.

Tanejeff, Sergei Iw. Op. 14 Quintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelle. M. P. Belaieff, Leipzig. Stimmen *M* 8,50.

Wieder ein ganz hervorragendes Werk dieses bei aller Eigenart im einzelnen doch auf dem Boden der deutschen Klassiker

fußenden Russen, der uns schon fünf sehr beachtenswerte Streichquartette geschenkt hat und nun die ziemlich dürftige Streichquintettliteratur entschieden bereichert. Er beherrscht die musikalischen Ausdrucksformen in großartiger Weise und besitzt eine reiche Phantasie, versteht sich auch famos auf Klangeffekte aller Art; seine Gesangsthemen erscheinen ganz besonders glücklich erfunden. Einen spezifisch russischen Charakter trägt besonders das Scherzo. Ein langsamer Satz fehlt. Das Finale besteht nach dem Vorgange Tschaikowsky's, der in letzter Zeit besonders darin einen sehr glücklichen Nachfolger in Paul Juon gefunden hat, in einer Reihe zu beinahe ganz selbständigen Tonstücken sich auswachsender Variationen, die das ohnedies etwas breit angelegte Werk vielleicht etwas zu langatmig erscheinen lassen. Es stellt übrigens an die Ausführenden keine zu hohen Ansprüche. W. A.

Volbach, Fritz. »Raffael«, drei Stimmungsbilder, angeregt durch Raffaelsche Gemälde, für Chor, Orchester und Orgel, op. 26. Mainz, B. Schott's Söhne. Klavierauszug. I. Madonna di Foligno. II. Madonna del Granduca. III. Madonna di San Sisto.

Volbach gehört zu derselben Gruppe der Wagnerianer wie Paul Umlauft, an dessen edle Melodik man im zweiten Stimmungsbild erinnert wird. Offenbar hat Wagner's »Parsifal« den Komponisten zu diesen drei schönen, geist- und charaktervollen Stimmungsbildern inspiriert. Sie reihen sich gleichsam in sinfonischer Steigerung aneinander, als hätte der Tondichter drei Momente aus Maria's Seelenleben zur Darstellung bringen wollen: Gefühlsinnigkeit, schwermütige Klage und energisches Ringen, jubelnden Aufschwung. Als Hauptnummer eines Konzerts würde das rein und tief empfundene, an ein gewähltes Publikum sich wendende Werk wohl ähnliche Erfolge erzielen wie Umlauft's »Agandecca«.

H. M.

Zeitschriftenschau.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift V, Heft 1, S. 43.

Adler, F. Hugo Wolf, BW. 10.

Adler, Guido. Friedrich Chrysander, Biogr. Jahrbuch u. Deutscher Nekrolog. 6. Bd.

Ahmann, A. Schwedische Volkstänze, Über Land u. M. 46, 31.

Albrecht, A. Indianische Musik, Zeit 500. 04.

Allihn. M. Zur Harmoniumliteratur, ZfI 24, 26.

Amory, H. Pons asinorum, WvM 11, 7.

Amsinck, S. Die Notwendigkeit gründlichster theoret. Durchbildung für den Musikerlehrberuf, MWB 35, 25.

Anonym. Stiftungen und Wohlfahrtsbestrebungen (Langenbach-Stiftung in Bonn), KL 27, 12. — Algot Lange †, SMT 24, 6 — Operan och dess generalrepetitioner, ibid. — Das deutsche Harmonium, Tagesfrage (Kissing.) 1. — Musikalische Zeitfragen, Türmer 7. — Herinneringen aan Franz Liszt, WvM 11, 11. — Haydn in Engeland (nach Musical Standard), WvM 11, 6. — Het recht op uitfluiten in concerten (nach »Figaro«), ibid. — Toska v. Puccini, SMT 24, 3. — Anton Dvořák, SMT 24, 10. — Iver Holter, ibid. — Några Lisztminnen, SMT 24, 2. — Friedr. v. Flotow, SMT 24, 2. — Björneborgarnes march. Efter en musik- och kulturhistorisk essay af A. Lagus, SMT 24, 4. — Giacomo Puccini, SMT 24, 4. — Die 13. Zentenarfeier . . Gregors . . . Rom, GBo 21, 5ff. — Die Klebepflicht d. Künstler (aus »Deutsche Bühnengenossenschaft«), DMZ 34, 23. — Emanuel Schikaneder u. W. A. Mozart (nach Komorzynski schlechter Artikel), Fremdenblatt Wien 94. — Orgel u. Chorgesang im Gottesdienst, CEK 5. — F. Weingartner, WvM 11, 21. — Beethoven in de beschouwing v. Wagner, WvM 11, 21. — Anton Dvořák, NMZ 25, 16. — Conrad Nordqvist, Musiklektioner under sommarferierna, SMT 24, 11. — Michael Ivanovitsch Glinka (geb. 1. Juni 1804), MC 25, 22. — An aspect of musical unionism, MC 25, 22. — An early spring myth or, how the New York Tribune built a Music School, MC 25, 18. — Antonin Dvořák dead, ibid. — Motu proprio. Vaticaansche uitgave der liturgische boeken, die de gregoriaansch melodieën bevatten, St. Gregoriusblad 29, 6. — Gelegentliche Betrachtungen über die im Motu proprio Pius X. etc. ausgesprochenen Grundsätze,

Cc 12, 5ff. — De jonge Fransche school en het Wagnerisme, WvM 11, 13. — Antonin Dvořák, MT 7, 36. — Lord Alverstone (ill.) MT 736. — World's Fair Music, MC 25, 20. — Musician and Manager, a bitter struggle, that promises to engage more than 40 000 american musicians, MC 25, 21. — Richard Wagner u. Mathilde Wesendonk, Tägl. Rdschau. 100. 04. — Jenny Gross, Bühne u. W. 6, 16. — Gabriel Fauré en Suisse romande, La Musique en Suisse 3, 48. — Die Meistersinger. Faust, Athenaeum 3996. — Die Musiksteuer, Türmer 6, 7. — Berlioz in d. Briefen an d. Fürstin Wittgenstein, RMG 49. — Analysen der auf der Tonkünstlerversamml. in Frankf. a. M. zur Aufführ. kommenden Tonwerke, NZfM 71. 22/23. — Il »Faust« di Gounod al teatro alla Scala di Milano (illustr.), MuM 59, 6. — More musical unionism, CM 25, 23.

Batka, R. Vom Kanon, KW 17, 17.

— Hugo Wolf u. Rich. Wagner, Tägl. Rundschau 47. 04.

— Anton Dvořák, Zeit 501. 04.

— Hausmusik, Bohemia 17. Apr.

— Anton Dworschak, KW 17, 17.

— Peter Cornelius' Lieder. Ein Mahnwort MK 3, 17.

— Hugo Wolfs Pentesilea KW 13.

Baughan, E. The subvention of music, MMR 34, 398.

Beaujour, E. Un peu de morale wagnérienne, La m. en Suisse 3, 56 (Vevey).

Beckmann, G. Johannes Brahms Schwanengesang, MSfG 2.

Berlioz, H. 3 Briefe an Liszt, RMG 49.

— Mich. Glinka. Feuilleton 1847, ibid. 50.

Bertini, B. Il più vecchio maestro di canto in Europa (Em. Garcia) NM 9, 100.

— Antonin Dvořák, NM 9, 100.

Bie, O. Die Musik im Bilde, Über Land u. M. 46, 26.

Blackburn, V. The harmony of discord, MT 736.

Blech, L. Peter Cornelius u. sein »Barbier v. Bagdad« KW 17. 17.

Blümel, E. Über d. Verbreitg. d. volkstümlichen Liedes »Ach weint mit mir, ihr nächtlich stillen Haine«, d. Volkslied (Wien) 3/4.

Bornewasser, R. Zum XIII. Centenarium Gregor's des Großen, GBl 29, 3.

— Ein feierliches Hochamt P. Gregor's I., GBo. 21, 3.

Borrenbergs, J. De orgelbegleiding van het gregoriaansch in verband met zijn rhythmus. St. Gregoriusblad 29, 6.

Bosi, P. La ginnastica musicale, Natura ed Arte 15. März.

Brassel, P. Wanderung durch d. Manuskripte (Dom André Mocquereau) (Bespr.), GBl 29, 3.

Breithaupt, M. Eugen d'Albert (V. Moderne Klavieristen), Mk. 3, 18.

Brody H. Enrico Tamberlink, ital. Tenor (1820—89), Revue M. 8.

Buck, R. Rübezahl v. Sommer, Braunschweig 15. Mai, AMZ 31, 22.

C., M. Rußlands musikalische Kultur, Breslauer Zeitg. 5. März.

Castéra, R. de. L'Orfeo de Monteverdi, GM März 04.

Choisy, F. L'Hymne du Paléologue, GM 50, 25/26.

Closson, E. Le roi Arthus, WvM. 11, 3 ff.

Conrat, H. Die Musik d. Japaner, Bühne u. W. 6, 16.

— Brahms, wie ich ihn kannte, BW. 6, 13.

Crotchet, D. Winchester College (ill.) (ausführlich), MT 736.

Curasso, A. Über d. Entstehung d. Musik u. d. harmonisch. Dreiklangs durch d. sechs Naturwunder. Internat. Literat. u. Musikberichte 11, 7.

Currier, T. P. The growth of pianoforte playing, MW, Jan. 1904.

Curzon, H. de. Le catalogue thématique des oeuvres de Gluck (Bespr.), GM 50, 25/26.

— La correspondance de Beethoven, GM 27. März.

— La réforme de la musique religieuse, GM 50, 23/24.

— Alceste de Gluck, à l'Opéra-comique de Paris, GM 50, 23/24.

Cuypers, H. Onderricht in Kerkmuziek te Amsterdam, St. Gregoriusblad 29, 6.

D. D. Il requiem lirico del M. Tacchinardi alla Filarmonica, NM 9, 100.

Destouches, G. v. Franz Destouches (1772—1844), Allgem. Zeit. (Münch.) 64/65.

Dieckmann. Das V. Jahresfest d. Niedersächsischen Kirchenchorverbandes, CEK 1904, Nr. 2.

Draheim, H. Goethes Balladen in Loewe's Komposition. Eine Erklärung des Tonsatzes, BfHK 8, 9.

Ehrenhofer, W. Kombinierte Orgelmanuale, GR 3, 6.

Elnis, P. La tétralogie à Lyon, GM 4. 11.

Elson, Louis C. The piano in the musical repertoire, MW, Jan. 1904.

Epstein, R. Musikerköpfe auf Geldmünzen, MK 3, 18.

Ergo, E. Over ontwikkeling van het musikaal geheugen, WvM 11, 12.

Eschini, G. Pietro Mascagni e il publico, NM 9, 100.

Evenepoel, E. Le 81me festival rhénan, GM 50, 23/24.

F., E. Der Allg. Konzertverein-Volkschor Barmen. 7. Konzertjahr. AMZ 31, 22.

Fay, A. Souvenirs d'une élève de Liszt, GM 4, 11.

Findeisen, Nic. Die Musik-Zeitschr. in Rußland (1774—1903), RMG 46, 48.
Fahro, L. Een en ander aanleiding van het artikel »Bayreuth etc.« in het Octobernummer, Cae 61, 4.
Fauré, G. Bespr, v. Helenè v. St. Saëns., Figaro u. MM 16, 4.
Flat, P. Le »Roméo et Juliette« de Berlioz, Revue Bleue, 23. Jan. 1904.
Flodin, K. Jean Sibelius nya Kompositioner, Euterpe (Helsingfors) 7.
Francke, O. Eine Buddha-Oper, BW., 6, 13.
Freimark, H. Vom Harmonium KW 17, 18.
Friedmann, A. Johann Nepomuk Beck. († 8. Apr. in Prag), NMZ 25, 16.
Fuller-Maitland. English folk songs, Mc 9, Nr. 4 (nach einem Vortrag).
G., M. Die Weiterentwicklung d. Oper, Breslauer Z. 34.
Ghignoni, A. Per il canto religioso popolare in Italien, Rassegna Nazionale 1. März.
Glinka, M. Gesangsübungen zur Vervollkommnung d. Stimme, RMG 47.
Glöckner, W. Siegmund von Hausegger, BfHK 8, 9.
Goepfart, K. Eduard Lassen, Tagesfragen (Kissingen) 2.
Golther, W. Zur Vorgeschich. d. »Parsifal«, Bühne u. W. 6, 16.
— R. Wagner u. M. Wesendonk, D. Monatsschr. f. d. ges. Leben d. Gegenwart 3, 8.
— Tristan u. Isolde von Trouvère Tomas, Zeit, 501. 04.
Graf, M. Hugo Wolf u. d. »Korregidor«, Wage 7, 9.
— Moderne Dirigenten, Wage 7, 6.
Grong, E. Die Kunst Johannes Brahms', Sozial. Monatsh. 1.
H., M. Die Centenarfeier St. Gregor d. Großen in Rom (6.—14. Apr. 04), GR 3, 6.
Hall, Ch. E. Do american pianos leed the world. Leslie's Weekly, May.
Hänßel, W. Die Eitz'sche Gesangsmethode, KCh 15, Nr. 2.
Hanslick, E. Verdi's Falstaff, Neue Freie Presse 17. Apr.
Hasse, M. Der Dichtermusiker spricht. Zitate ... Peter Cornelius ... Barbier betreff., AMZ 31, 24.
— Die erste (h-moll) Ouvertüre z. »Barbier v. Bagdad« von P. Cornelius, MK 3, 17,
Hausegger, S. von. Zur Tantièmenfrage, NMP 13, 12.
Hennings, J. Buxtehude's Instrumentalwerke (Bespr. d. »Denkmäler«. Reproduktion d. Orgeltabulatur), NMZ 25, 16.
Heuler, R. Georg Höller, Domorganist in Würzburg, Tagesfragen (Kissingen) 3.
Heyse, P. Prolog zur Corneliusfeier in Weimar, AMZ 31, 25.
ildebrandt, J. Aussprüche berühmter Personen über die Musik usw., Elbinger HZeit. 17. Jan.
Hiller, P. 81. Niederrhein. Musikfest Köln, NZfM 71, 24.
Hirschfeld, R. Johann Strauß' Vater, Frankf. Zeit. 73.
— Musikal. Renaissance Wiener Abendpost 72. 04.
Huré, J. Notes sur la »forme« dans l'art, MM 15, 10.
Jaloux, E. Die japanische Musik. (Aus d. unveröffentl. Manuskript übersetzt von Wilh. Thal), AMZ 25, 17.
Jentsch, M. Lichtungsgesang der norwegisch. Matrosen, das deutsche Volksl. 2.
Joss, V. Ant. Dvořák, MK 3, 18; Wage 7, 19.
Insenser, A. El penades, balls, dansas y comparsas populars, R. m. catalana 1, 6.
Istel, E. Peter Cornelius. Ein deutscher Wort- und Tondichter, MK 3, 17; do. und der »Kladderadatsch«, ibid.
Kalischer, A. Hektor Berlioz über L. van Beethoven, Voss. Zeit. 16/17.
Kalischer, Chr. Aus Beethoven's Frauenkreis. DMZ 35, 23/25.
Karpath, L. Gustav Mahler u. d. Wiener Hofoper, Bühne u. W. 6, 17.
Karpeles G. Heine und Berlioz, Neues Wiener Tageblatt, 15. März.
Keeton, E. One of Tschaïkovski's Clove episodes, MMR 399.
— Tschaïkovski's operas, Contemporary Review 460.
Kienzl, W. Das Wiener Hofoperntheater u. seine Neuheiten, NMP 13, 12.
Kistler, C. Die Oktav- od. Kontragcige, Tagesfragen (Kissingen) 2.
Klatte, W. Tonkünstlerfest Frankfurt, DMZ 35, 25.
Kleefeld, W. Ernst Kraus, BW 6, Nr. 8.
— Musikalische Kleinkunst (zur Erinnerung an Johann Strauß' Vater), Westermann's illustr. M. 48, 8.
— »Der Tanz als Musikbildner, Berl. Zeit. 15. März.
Klein, H. Berlioz als Kritiker, Gegenw. 65, 15.
Kohut, A. Unveröffentlichte Briefe an Karl Krebs, Hamb. Korrespond. 17. Apr.
— Henriette Sonntag u. Ludw. Rellstab, NMZ 25, 17.
Kompaneisky, N. Über Glinka's Gesangsübungen, RMG. 47.
König, A. Das II. Bayerische Musikfest in Regensburg, AMZ 31, 23.
Krabbel, Chr. Das Motu proprio usw. GBC 29, 4 ff.
Kretzschmar, Max. Hugo Wolf, MMR 399.
L. W. Sorloff Biogr. Skizze, RMG 52.
Landormy, P. L'état actuel de la musique française. Enquête par ...., Vincent d'Indy, Alfred Bruneau, Henri Duparc. R. Bleue 26. März.
Lalo, P. Les idées musicales d'Herbert Spencer, Le Temps (Paris) 9. Febr.

Lang, M. »Wie der Korregidor entstand«, Zeit (Wien) 505.
Lederer, V. Die Maifestspiele in Prag, Si 61, 37.
— »Olim« Ausstattungs-Ballett-Pantomine, Text v. Novák, M. v. K. v. Kàan. Prag, tschech. Nat. Th. 14. Apr. 1904 (ausf. Besp.) S. 62, 34.
Lessmann, O. Die Cornelius-Feier in Weimar (9./10. Juni), AMZ 31, 25.
— Das 40. Tonk.-Fest Frankfurt, AMZ 31, 23, 24.
Lipaeff, Iw. Die Moskauer Philharmonie-Gesellschaft (1878—1903), RMG, 44.
Loman, A. Naar an leiding van des heeren A. H. Amory »Ezelsbrug«, WvM 11, 8.
Louis, R. Das 2. Bayrische Musikfest, Regensburg, NZfM 71, 24.
Lusztig, J. »Kobold« Wagner (absprechend), BW 10.
Mangeot, A. Gabriel Dupont (l'auteur de la Cabrera), MM 15, 11.
— Le congrès d'Arras, ibid.
— Le procès le Rey, ibid.
— »Mimi Pinson« au Trocadéro, MM 15, 10.
— Un nouvel avenir pour la musique symphonique française, MM 15, 3.
Marsop, P. Die Kunststadt München, Südd. Monatsh. 1.
— Die Anstalt f. musikalisches Aufführungsrecht, Allgem. Zeit. (Münch.) 104.
— Eine musikal. Volksbibliothek in Münch., M. neueste Nachr. 159.
— Aus dem Lager d. musikal. Fortschrittes, Süddeutsche Monatshefte 4.
— Neue Musikliteratur Gegenwart 65, 14.
Marteau, H. Lettre de voyage (40me fête des m. allemands à Francfort), La m. en Suisse 3, 57.
Marx, A. B. Gluck's »Iphigenia auf Tauris«, Türmer 6, 8.
Mauke, W. Liliencron als Befruchter d. musikalischen Lyrik, MK 3, 18.
Mayrhofer, J. Messe in Es zu . . . . . . op. 9 von Joh. Ev. Haberl, GR 2.
Mensi, A. v. Neue Rich. Wagnerliteratur, M. Allgem. Zeit. 89. 04.
Mey, K. Einrichtungen u. Gebräuche d. Meistersinger, NMZ 25, 17.
Milde, N. v. Weimarische Erinnerungen a. d. 50er Jahren d. vor. Jahrh., MK 3, 17.
Milligen, S. van. De Vertegen woordigers d. Jong-Fransche School. Schetsen en indonkken. I. César Franck, Cae 61, 4.
Morold, M. Das ital. Musikdrama, Zeit 502. 04.
N., H. Rich. Hol (23. Juli 1825—14. Mai 1904). WvM 11, 21.
— Het Beethoven-Musicfest, WvM 11, 21.
— Een nieuwe volledige partituur van »die Meistersinger« en Wagner's »Gesammelte Schriften«, WvM 11, 16.
Nappi, G. Il 4.° concorco melodrammatico Sonzogno NM 9, 100.
Nef, K. Mannheimer Sinfonien, SMZ 44, 9.
Neitzel, O. Rübezahl v. H. Sommer Braunschweig. 15. Mai, S 61, 36.
— Die Apostel v Elgar (Niederrhein. Musikfest Köln Mai 1904), S 62, 38.
— Der dritten Liedersammlung »im Volkston« zum Geleit, Woche 6, 21.
Niecks, F. On the musician's education, MMR 34, 398.
— Anton Dvořák, MMR 34, 402.
Niemann, W. Verlegerkonzerte, S 61, 35.
— Joh. Brahms als Klavierkomponist MK 3, 18.
— Unsere Musikbücherei KL 27, 12.
Noatzsch, R. Das Nationale in d. russischen Musik, K 15, 9.
Nodnagel, H. Hans Sommer's »Rübezahl«, KW 17, 18.
Nolthenius. Een monument op het graf van Gustaaf Adolf Heinze WvM 11, 12.
— De Bruid der Zee, WvM 11, 9.
Nyevelt, van. Stradivarius II., Cae 61, 4.
O., C. v. Het XIIIe Eeuwfeest van S. Gregorius Magnus, WvM 11, 23.
— L. Perosi's laafste werken, WvM 11, 18.
Ochs, S. 81. Niederrh. Musikfest Köln, AMZ 31, 22.
Odolwsky, W. Das erste Konzert H. Berlioz' in Petersburg 1847, RMG 49.
P., A. Le concours Sonzogno, M 70, 22.
Ph., J. L'art du pianiste: notes sur Stephen Heller, GM 4, 11.
P., W. Über d. jetzige Lage d. Kirchengesangs in d. Kiews-Petschersk Kloster, RMG 45/46.
Pélerin, P. La »Figlia di Orlando« di Henri Rabaud, NM 9, 100.
Pfeilschmidt, H. Das 40. Tonkünstlerfest . . . Frankfurt, MK 3, 18.
[**Pius X.**] Motu proprio. Vatikanische Ausgabe der die gregorianisch. Melodien enthaltenden liturgischen Bücher, GR 3, 6.
— Handschreiben Sr. Heiligkeit Pius X. an Prof. Dr. Wagner, GR 3, Nr. 2.
Pohl, H. Frankfurt a. M als Musikstadt, NZfM 71, 25.
Pommer, J. Dr. Anton Werle, Das deutsche Volksl. (Wien) 2.
Popper, J. Provisionswesen u. Zwischenhandel in d. Klavierindustrie in Österreich, ZfJ 24, 26.
Pougin, A. Le livre du jour. Verdi (la Première de »Rigoletto«), Ann. polit. littér. 17./4.
Pujol, Fr. Repertori de música religiosa, Revista m. catalona 1, 6.
Puttmann, M. Johann Adam Hiller. Zu seinem 100jährigen Todestage († 16. Juni 1804). NZfM. 71, 25.
— 1. Westpreußisches Musikfest Graudenz. NZfM 71, 24; AMZ 31, 24.

Quittard, H. Une composition française du XVII[e] siècle à deux choeurs, GM 4, 11.
Raaff, J. De strijd om Parsifal. WvM, 11, 10.
Reichel, A. Te deum laudamus v. Anton Bruckner SMZ 44, 6.
Rémi. Le prix Sonzogno, MM 15, 11.
Richard, A. Eduard Lassen †, NMZ 25, 9.
Richter, B. Gottesdienstliche Passionsfeier in Leipzig, MSfG 9, 6.
Richter, C. F. Im Volkston (betreff. die Volkslieder d. »Woche«), SMZ 44, 4.
— Über d. v. verschiedenen Staaten f. tonkünstlerische Zwecke gewährten Subsidien (nach einem Artikel des Guide musical), SMZ 44, 8.
Riemann, L. Akust. u. tonpsych. Auffassung des deutschen Volksliedes, das deutsche Volkslied (Wien) 3/4.
Riesenfeld, P. Konrad Lange als Musikästhetiker, AMZ 31, 22.
Rikoff, Concours Sonzogno, NZfM 71, 24.
Ritter, H. Die Zentenarfeier d. kgl. Musikschule in Würzburg, S. 62. 39.
Rollett, H. Franz Liszt, Österr. Ung. Revue 2/3.
Rolland, R. Berlioz et Schumann. Deux lettres de Meyerbeer (à Berlioz) etc., RAD 15. Febr.
— Le mois de Berlioz etc., do. 15. Jan.
— »Berlioz«, Revue de Paris 5/6.
— Trois lettres inédites de H. Berlioz, RAD 15. Mai.
Rousseau, S. Rapport du concours musical de la ville de Paris (1900—1903) présenté au nom du jury, M 70, 21.
S., J. Anton Dvořák, R. m. catalana 1, 6.
Saint-Saëns. La réforme de la musique réligieuse, MM 15, 10.
— Un discours de C. Saint-Saëns pour le monument de Gounod, MM 16, 4.
Schering, A. Die 40. Tonkünstlerversammlung usw. in Frankfurt, NZfM 71, 25.
Schlemüller, H. Das Frankfurter Musikfest, S 61, 37.
— Der »Bundschuh«, Frankfurt 27. Mai 1904, ibid. 36.
Schmidt, L. Ein Wagner-Manuskript (Erste Lohengrinfassung), Brl. Tagbl. 22. Febr.
Schmitz, E. Liszt's A-moll-Sonate, AMZ 31, 25.
Schoenaich, G. Peter Cornelius in Wien, MK 3, 17.
Schuhmacher, C. Musiker und Zünftler, Breslauer Zeit 12. März.
Seidl, A. Peter Cornelius-Feier in Weimar, S 62, 39.
Segnitz, G. Zu Peter Cornelius' Gedächtnis, AMZ 31, 24.
Seuffert, E. Was alles für ein Musikinstrument gilt, ohne es zu sein, NMP 13, 12.
Severus. Musikalische Zeitfragen II. Konzertseuche — ein Rückblick, NMZ 25, 9.
Smend, J. Bildschmuck auf kirchl. Musikprogrammen, MSfG 9, 6.
Smith, P. Snobs et amateurs, La m. en Suisse 3, 57.
Smolensky, St. Der berühmte Tenor Iwanoff, der Reisegefährte Glinka's nach Italien, RMG 47/48.
Solenière, E. de. Berlioz, WvM 11, 5.
— Le fils de l'étoile v. Erlanger, WvM 11, 22.
Sömmern, H. Zur Ehrenrettung des Männergesanges, SH 44, 25.
Spanuth, A. Richard Strauß, New Yorker Staats- u. AMZ 31, 22.
Stehle, A. Der Vogt auf Mühlstein von C. Kistler. Düsseldorf 19. Apr. 04, NMZ 25, 16.
Stenger, G. Les théâtres pendant le Consulat. Les spectacles de l'an IX. (Troisième article). RAD 15. Mai.
Stephani, H. Einheitlichkeit in unser Notenbild! NZfM 71, 25.
Sternfeld, R. Hektor Berlioz u. seine Faustmusik, Westermann's ill. d. Monatsh. 4.
Stier, E. Rübezahl u. der Sackpfeifer von König-Sommer. (Braunschweig 15. Mai Hofth.), NMZ 25, 17.
Stöbe, P. Geschichte des Orgelbaues in Sachsen. (V), K 15, 9.
Stoecklin, P. de. Ludwig Thuille, La m. en Suisse (Vevey) 3, 56.
Storck, K. Die tschechische Musik, KL 27, 12.
— Die Geschichte der Programmusik. (3), Türmer 6, 7.
— Wiener Walzer, Türmer 6, 6.
Stoessl, O. Die Posse, KW 17, 17.
Taunton, E. The new papal regulations of church music, MMR 34, 398.
Tenor. Wer ist der Komponist der russischen Volkshymne? RMG 52.
Tetzel, G. Über musikalisches Talent, KL 27, 12.
Thomas, F. Musical education in the united States, MW, Januar 1904.
Tschirsky, O. Johann Friedr. Reichardt, Grenzboten 63, 14/15.
d'Udine, J. La musique integrale, La m. en Suisse 3, 51.
— La musique et la prosodie française, La m. en Suisse 3, 48.
Valetta. La musica nel santuario da Gregorio I a Pio X, Nuova Antol. 39, 775.
[**Verdi,** G.] Briefe a. d. Grafen Arrivabene, Wage 7, 16 ff.
Victori, Jos. Stellung u. Aufgabe d. Gesanges beim liturg. Hochamt, C 21, Nr. 1.
Viotta, H. De »Parsival« Kwestie, Cae 61, 4.
W. Verhältnisse der Konzertgeber zu den Inhabern von Abonnementskarten, DMZ 35, 23.
Wagh. Die Pariser Theatersaison 1903/4, Bühne u. W 6, 16.
Walden, H. Wort- und Tonlyrik, Kampf (Berlin) 6.

Wehnert, O. Der Standpunkt des Musikers gegenüber der Alkoholfrage, DMZ 35, 24.
Weingartner, F. Üb. d. Dirigieren (A. d. Rheinischen Musikzeitung), WvM 11, 21.
Wernicke, O. Richard Hol †, Mk 3, 18.
Wilde, J. de. Eenige beschouwingen over Opera-teksten etc., WvM 11, 19ff.
Willemsen, J. Opera-toestanden, WvM 11, 16.
Willmann, H. Strauß Vater, NFrPr 14, 206.
Winterfeld, A. Chopin såsom lärjunge och lärare, SMT 24, 3.
Witting, C. Das Thema u. d. Rhythmus in der Musik, KL 27, 11.
Wuthmann, L. Eine neue Notenschrift, BfHK 8, 9.
Zakone, C. Le chant dans les églises, GM 4, 11.
Zepler, M. Tanz- und Liederspiele, Tägl. Rundschau 65. 04.

Buchhändler-Kataloge.

Harald & Co. 201 A, Shaftesbury Avenue London W.C. Catalog Nr. 17 (1904) of music and musical literature (ancient and modern) Second-hand.
C. F. Schmidt, Heilbronn a. N. Katalog Nr. 311. Enthält »ältere seltene Werke und größere Werke in neuen Ausgaben, Partituren von Opern, Kirchenmusik und Chorwerken«.
J. Taussig in Prag. Kl. Ring, 144. Antiquariatskatalog Nr. 133. — 1. Musikgeschichte und Musikästhetik. — 2. Musikgesch. Monographien nach Völkern und Ländern. — 3. Musikerbiographien und Porträts. — 4. Musiktheorie. — 5. Instrumentation. — 6. Gesang. — 7. Kirchenmusik. Enthält eine ganze Anzahl wertvoller, im Buchhandel vergriffener Werke.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Paris.

La section parisienne de l'IMG. a tenu ses deux premières séances, les 16 mai et 13 juin, au Pavillon de Hanovre, son siège social (32, rue Louis-le-Grand), sous la présidence de M. le professeur Dauriac, assisté de MM. Prod'homme, secrétaire, et Écorcheville, trésorier. Dans la première, M. Ruelle, conservateur de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, a fait une communication concernant la musique antique, sur Le Diagramme (inédit) de Florence. Dans la seconde, M. Dauriac a fait une conférence sur la Psychologie musicale de Verdi. La section a émis un voeu, qui sera transmis au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, tendant à ce qu'il soit fait uninventaire de tous les manuscrits musicaux des bibliothèques publiques de France.

M. Pirro a été choisi pour représenter la section au congrès de 30 septembre.

J.-G. Prod'homme, Secrétaire.

Betreffs Teilnahme am Kongreß der internationalen Musikgesellschaft am 30. Sept. und 1. Okt. wird hier ausdrücklich bemerkt, daß selbstverständlich sämtliche Mitglieder der IMG. eingeladen sind zu erscheinen und das Recht haben, an den Verhandlungen zu reden und zu fragen.

Die Adresse des Herausgebers der Zeitschrift der IMG., Dr. A. Heuß, ist von jetzt an Leipzig, Czermacks Garten 16.

Neue Mitglieder.

Astruc, Paris, 44 rue Cardinet.
Jolly, Charles, Critique musical, Paris, 3 Place St. Michel.
Lalo, E., Critique musical, Paris, 28 Avenue de Friedland.
Nijhoff, Martinus, Buchhändler, Haag.
Veselý, Richard, Kgl. Weinberge bei Prag, Kopernikusgasse 91.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Schneider, Max, cand. phil., früher Leipzig, jetzt Berlin C. 2, Burgstraße 10 II.

Ausgegeben Ende Juni 1904.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermacks Garten 16.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 11. **Fünfter Jahrgang.** **1904.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Die Demonstration in der Aula der Berliner Universität am 6. Februar 1903.

»Die Sonne bringt es an den Tag.«

Unter dem Titel »Photophonographie« berichtete Prof. Fleischer den Lesern unserer Zeitschrift im Märzheft des vorigen Jahres über eine Sitzung, die von ihm im Namen der Internationalen Musikgesellschaft und von Dr. med. Th. S. Flatau im Namen der Berliner Psychologischen Gesellschaft am 6. Februar 1903 in der Aula der Berliner Universität veranstaltet worden war. Die beiden Herren hatten den czechischen Ingenieur Emanuel Czervenka eingeladen, den von ihm erfundenen Photophonographen, den Dr. Flatau während eines mehrwöchentlichen Aufenthaltes bei Czervenka in Prag kennen gelernt hatte, vorzuzeigen. Nicht bloß Mitglieder der beiden Gesellschaften waren erschienen, sondern auch, wie der Bericht hervorhebt, »ein Kreis erlauchter Gäste, voran der Kronprinz des deutschen Reiches, der Kultusminister und der Rektor der Universität, hervorragende Musiker und Autoritäten aller Wissenschaften«. Nach Czervenka's eigenem Bericht[1]) hatte man sogar S. M. den Kaiser eingeladen.

Prof. Fleischer eröffnete die Sitzung mit einer Rede, deren Wortlaut am angeführten Orte wiedergegeben ist. Jetzt erst, hieß es darin, ständen wir vor der Lösung des Problems, die Musik objektiv und rein, wie sie erklingt, der Nachwelt zu vermitteln, während man bisher keinem echten Künstler habe zumuten dürfen, in solcher Unfertigkeit, wie sie die alten Systeme bieten, der Nachwelt zu Gehör zu kommen. Hierauf bestieg Dr. Flatau das obere Katheder und besprach als Spezialist für Stimmhygiene die Vorteile des neuen Apparates für die Diagnose der Unterschiede und Fehler der menschlichen Stimme beim Singen und Sprechen. Man werde nunmehr mit seiner Hilfe eine Sammlung von Musterbeispielen für die Sprach- und Stimmtechnik, Beispiele von Sprachstörungen usw. zur Belehrung für Ärzte, Sänger, Redner und Sprachforscher veranstalten können[2]).

Dann erklärte Czervenka seinen Apparat. Durch einen Trichter ge-

1) »Neue Freie Presse« vom 18. Februar 1903.

2) So nach Fleischer's Bericht, der mit meiner Erinnerung übereinstimmt. Der verheißene Wortlaut dieser Rede ist aber nicht erschienen, der Redner hat ihn, vorsichtiger als Prof. Fleischer, zurückgehalten.

langen die Töne zu einer Membran, an der ein Spiegelchen befestigt ist. Auf dieses mit der Membran schwingende Spiegelchen wird ein feiner Lichtstrahl geworfen und von da auf eine rotierende lichtempfindliche Platte reflektiert, auf der sich demgemäß die vibrierenden Bewegungen in Gestalt von Wellenlinien aufzeichnen. Auf chemischem Wege wird dann eine Platte hergestellt, worin diese Linien vertieft erscheinen, und damit ist die Möglichkeit gewonnen, sie in der gewöhnlichen Weise durch einen in den Vertiefungen fortgleitenden mit einer Membran verbundenen Stift wieder in Tonwellen zu übersetzen. Hierfür hatte Czervenka auch einen verbesserten Reproduktor gebaut.

Die Sache war vielen der Hörer neu, wenn auch nicht allen und nicht in jeder Beziehung. Denn tatsächlich war die Photographie von Membranschwingungen genau auf diesem Wege früher schon mehrfach, namentlich von dem Physiologen Hermann in Königsberg, ausgebildet worden. Der Erfinder des Grammophons, E. Berliner, hatte auch schon ein Verfahren entwickelt, die grammophonisch in eine feine Masse auf Glasgrund eingezeichneten Kurven durch Photographie auf Metall zu übertragen und dann durch Ätzung die erforderlichen vertieften Linien zu gewinnen. Kein Teil des Verfahrens also war neu. Neu aber war auch dem Kundigsten, daß durch dieses kombinierte Verfahren akustische Reproduktionen in so vollkommener Form gewonnen werden sollten, daß sie selbst die besten der bisherigen Systeme überträfen.

Die Erwartungen waren also hoch gespannt. Als nun der Erfinder die angeblichen photophonographischen Platten zu Gehör brachte und die eines Grammophons und eines Edison-Phonographen damit in Vergleich stellte, war es den meisten doch schwer, einen wesentlichen Unterschied zu hören. Mochte der Gesang aus dem Photophonographen öfters noch etwas voller und weicher herauskommen: Klavier und Streichinstrumente zeigten genau dieselben Mängel, wie bisher. Viele verließen den Saal mit dem Gefühl, daß die Sache nicht uninteressant, die Reklame aber zu groß gewesen. Nach Prof. Fleischer's Bericht war allerdings die gesamte Zuhörerschaft mit verschwindenden Ausnahmen der Meinung, daß die Erfindung einen deutlich bemerkbaren Fortschritt darstelle, daß der gequetschte schreiende Klang der älteren Systeme ebenso unangenehm, wie die »menschenähnlichen« Töne des Photophonographen angenehm auffielen, und daß an gut gewählten räumlichen Standpunkten kaum noch etwas zu wünschen übrig blieb. Wenn er freilich andererseits mehrfach, in der Rede und in dem Bericht, hervorhob, die tönende Reproduktion der Phonogramme stehe erst im Beginn ihrer Entwicklung, so schien ihm selbst doch noch etwas, und sogar viel, zu wünschen übrig zu bleiben.

Bald regten sich nun aber allerlei Zweifel. Wissenschaftlich Denkende nahmen Anstoß an dem ganzen Arrangement der Vorführung nach Form und Inhalt, an der Unmöglichkeit einer Kontrolle der Versuchsbedingungen usw. Es wurde Czervenka vorgeschlagen, im Psychologischen Institut seinen Apparat einer exakteren Vergleichung mit dem Grammophon zu unterwerfen. Aber er erschien nicht, angeblich weil etwas daran in Unordnung geraten sei. Der erschienene Vertreter der Deutschen Grammophon-Gesellschaft führte nun, um seinen Daseinszweck zu erfüllen, zwei Stücke vor. Es waren zwei von denen, die wir am 6. Februar vom Photophonographen gehört hatten (Duett aus der Zauberflöte und Cellostück von Popper). Wir frugen, etwas bedenklich geworden, den anwesenden Vertreter Czervenka's, ob sie nicht Stücke hätten,

die im Repertoire der Grammophon-Gesellschaft nicht vorhanden seien. Darauf erklärte er, daß zu ihren sämtlichen photophonographischen Demonstrationen in der Aula Platten anderer Systeme benützt worden seien. Auf den Ausdruck unseres Staunens und Schreckens — die spätere Interpretation wurde damals noch nicht beigefügt — erwiderte er: mit der Wissenschaft hätten sie überhaupt nichts zu tun und ihr Geschäft sei gemacht.

Das Erstaunen verbreitete sich in die weitesten Kreise, als die Grammophon-Gesellschaft am 13. Februar eine Folio-Annonce in die Blätter einrückte, des Inhalts, daß keine einzige von Czervenka's Aufnahmen mit seinem Apparat gemacht, sondern daß nur ihre eigenen Originalaufnahmen mit ihm wiedergegeben seien. Die betreffenden Künstler, Sleczak, Selma Kurz, hätten erklärt, niemals für Czervenka gesungen zu haben. Überdies habe Czervenka für die Vergleichung nicht einen ihrer besten gegenwärtigen Apparate benützt, wofür sie unanfechtbare Zeugen beizubringen bereit seien.

Die Antwort Czervenka's erschien am 25. Februar im »Tag«, und lautete so:

1. Aus konstruktiven Gründen ist es unmöglich, mit meinem Apparat Grammophon-Platten wiederzugeben.

2. Sämtliche beim Vortrag in der Universitätsaula am 6. Februar mit dem Photophonographen gegebenen Reproduktionen sind durch eigene photophonographische Aufnahmen, d. h. durch Photographie von Schallwellen und deren photoplastische Kopie, gewonnen worden.

3. Für die Photophonographie und ihre Veranschaulichung ist es völlig gleichbedeutend, ob Versuchspersonen oder phonische Maschinen zur Hergabe von Schallwellen benutzt werden, nur daß in diesem Falle erhöhte Ansprüche an die Leistungsfähigkeit gestellt werden.

4. Zu einer solchen Vorführung unter erschwerenden Bedingungen war ich deshalb genötigt, weil alle meine direkt gemachten Aufnahmen Eigentum meines Syndikats sind, dessen Erlaubnis zu ihrer öffentlichen Vorführung ich noch nicht erlangt habe.

5. In engerem privatem Kreise habe ich auch in Berlin direkte Aufnahmen vorgeführt und gezeigt, daß sie die indirekten noch bei weitem an Kraft und Reinheit übertreffen.

6. Daß ich in der ersten Demonstration mich auf indirekte Aufnahmen beschränken würde, habe ich besonders zum Ausdruck gebracht.

7. Gegen die Urheber der gegen mich gerichteten Verdächtigungen habe ich gerichtliche Klage einreichen lassen.

Prag, den 18. Februar 1903. E. Czervenka.

An diese Erklärung knüpfte Prof. C. Krebs am gleichen Orte die Bemerkung, daß man uns doch hier Unglaubliches zu glauben zumute. Wenn einer, um die Vortrefflichkeit einer neuen photographischen Methode zu beweisen, nicht Landschaften photographierte, sondern Photographien von Landschaften, welche nach der alten Methode aufgenommen sind, so wäre es genau das Verfahren, das Czervenka eingehalten haben wollte.

Um so merkwürdiger erschien dieses Verfahren, wenn man sich an Prof. Fleischer's Wort erinnerte, daß man bisher echten Künstlern nicht habe zumuten können, sich phonographisch verewigen zu lassen. Und nun hätten wir — als wenn Czervenka es darauf abgesehen hätte, den Redner in flagranti zu widerlegen — aus dem Photophonographen Gesänge erschallen hören, die echte Künstler ins — Grammophon gesungen hatten!

Ich habe dann in einem Artikel im »Tag« (1. März 1904) das Paradoxe, ja Lächerliche der Situation gekennzeichnet, in der sich hiernach

die ehrwürdige Versammlung befunden hätte: denn unter dieser Voraussetzung mußte ja die ganze Fragestellung der Hörer und die Richtung ihrer Aufmerksamkeit gerade entgegengesetzt sein derjenigen, mit der sie tatsächlich gekommen waren. Die Aufgabe eines reproduzierenden Apparates ist es, genau wiederzugeben, was hineingesungen wird, auch mit allen sogenannten Fehlern. Wenn also nicht ein Sänger, sondern ein Grammophon in den Czervenka-Trichter hineingesungen hat, so war die Leistung des neuen Apparates um so vollkommener, nicht je größer, sondern je kleiner der Unterschied war gegenüber dem grammophonischen Original. Man denke nur daran, daß selbst die Beseitigung der einer Klangquelle anhaftenden Geräusche keineswegs Aufgabe eines Phonographen ist. Wie sollten sonst z. B. Musikstücke mit Trommeln oder auch nur das gewöhnliche Sprechen mit seinen Konsonantengeräuschen aufgenommen werden? Und was würde aus Dr. Flatau's stimmhygienischen Untersuchungen? Durch diese nachträgliche Erklärung Czervenka's war also tatsächlich alles auf den Kopf gestellt: die Hörer, welche mit der Erwartung gekommen waren, etwas ganz anderes, besseres zu hören, hätten bei dieser Sachlage umsomehr applaudieren müssen, je geringer der Unterschied war. Wenn sie geglaubt hätten, nur wieder ein Grammophon zu hören, dann wäre der Triumph des neuen Apparats vollständig gewesen. Läßt sich Törichteres ersinnen? Überdies war es unfaßbar, warum das Syndikat, wo es sich um eine so großartige Gelegenheit zur Empfehlung des Apparates handelte, die Vorführung von Originalaufnahmen hätte verbieten sollen. Ich schloß mit der nachdrücklichen Forderung, daß die Sache einem unparteiischen Kreise von physikalischen und musikalischen Fachmännern zur Prüfung übergeben werde.

Czervenka hüllte sich in Schweigen. Desgleichen Dr. Flatau. Wohl aber trat nunmehr Prof. Fleischer für den verkannten Erfinder in die Schranken. Sein Artikel im Märzheft 1903 ist in diesem Zeitpunkt geschrieben und enthält am Schluß die Abfertigung der »voreiligen Kritik und Besserwisserei«. Daß indirekte oder sekundäre Aufnahmen statt Originalaufnahmen vorgeführt wurden, sei gerade das einzig Richtige und die wissenschaftliche Pflicht Czervenka's gewesen. Die Tatsache aber, daß die sekundären Aufnahmen reiner klangen als die primären, welche »einigen Zuhörern, nach ihren journalistischen Äußerungen zu urteilen, besonderes Kopfzerbrechen verursacht« habe, erkläre sich einfach durch den verbesserten Reproduktor.

Die unerlaubten Absurditäten dieser Ausführungen veranlaßten unseren Physiologen Prof. W. Engelmann und mich, sie in einem neuen Artikel (»Tag« vom 31. März 1903) ans Licht zu stellen. Aufs neue und mit verstärktem Nachdruck bezeichneten wir die Aula-Demonstration als das Gegenteil einer wissenschaftlichen, selbst einer populär-wissenschaftlichen Vorführung und machten die beiden Herren Flatau und Fleischer dafür verantwortlich.

Darauf hat wieder nur Prof. Fleischer geantwortet (»Tag« vom 21. April). Aber seine Antwort enthielt ausschließlich persönliche Invektiven gegen mich, nicht den geringsten Versuch einer sachlichen Entgegnung auf unsere ganz bestimmt und scharf formulierten sachlichen Einwände. Zur Entschuldigung kann man vielleicht annehmen, daß er sie nicht verstanden hat.

Auch die Internationale Musikgesellschaft war jetzt auf den Plan getreten. Am 19. April veröffentlichten die sämtlichen deutschen und österreichischen Sektionsvorstände außer Prof. Fleischer im »Tag« und anderen Berliner Blättern folgende Erklärung:

»1. daß eine Sitzung, zu welcher nur die innerhalb einer einzelnen Stadt wohnenden Mitglieder eingeladen werden, lediglich als Sitzung der Ortsgruppe bezeichnet werden darf;

2. daß infolgedessen die Einladung, wenn eine solche ergehen sollte, nicht von Herrn Prof. Fleischer, sondern vom Vorsitzenden der Ortsgruppe, Herrn Major a. D. Dr. Körte, ausgehen mußte;

3. daß nach den Statuten der Gesellschaft § 4 Herr Prof. Fleischer als Vorstand der Geschäftszentralstelle keine andere Befugnis hat als die, für die geschäftlichen Angelegenheiten zu sorgen und die Redaktionsgeschäfte der beiden Publikationsorgane zu erledigen;

4. daß hiernach die Internationale Musikgesellschaft als solche an der Veranstaltung jener Sitzung in keiner Weise beteiligt ist und in Anbetracht der dagegen erhobenen Bedenken die Verantwortung dafür ablehnen muß.«

G. Adler. H. Kretzschmar. R. v. Liliencron. A. Sandberger.
F. Spitta. C. Stumpf. Ph. Wolfrum.

Diese Erklärung wurde von Prof. Fleischer im »Tag« vom 28. April beantwortet. Der Leser findet die Antwort mit einigen Zusätzen, insbesondere einem Hieb auf das Spiel mit dialektischen Künsten, wie er die streng sachlichen Schlußfolgerungen von Prof. Engelmann und mir zu nennen beliebt, im Maiheft 1903 dieser Zeitschrift auf der letzten Seite. Er beruft sich auf § 4 der Geschäftsordnung, der die Zentral-Geschäftsstelle beauftragt, »für die Ausbreitung der Internationalen Musikgesellschaft und die Vertretung ihrer Interessen zu sorgen«, und wirft umgekehrt den Sektionsvorständen vor, daß sie sich nicht mit der Zentralstelle in Verbindung gehalten hätten.

Die Sektionsvorstände erwiderten im »Tag« vom 8. Mai. Sie stellten noch einmal die formelle Rechtswidrigkeit, ja die Widersinnigkeit seiner Handlungsweise fest, da es eine Sitzung der IMG. überhaupt nur in Form eines Kongresses geben könne. In der Tat, wie man auch über die Ersprießlichkeit jener Vorführungen für die Interessen der IMG. denken mag: über diesen Punkt kann ein Zweifel schlechterdings nicht bestehen. Eine internationale Gesellschaft als solche kennt nur internationale Kongresse, alles übrige ist Sache der Sektionen und Ortsgruppen.

Sachlich legte späterhin Prof. Fleischer besonderes Gewicht darauf, daß von den Unterzeichnern nur einer der Aula-Demonstration persönlich beigewohnt habe. Indessen, Augen und Ohren ersetzen nicht das Urteil. Ein Patient, der einem Naturheilkünstler in die Hände fiel, ist nur zu sehr dabei gewesen, als man ihn mit nutzlosen Tränkchen oder Schlimmerem behandelte. Er glaubt vielleicht heute noch daran. Der Sachverständige aber, der vor Gericht über den Fall urteilt, und der intelligente Leser der Berichte waren bei der Behandlung nicht zugegen: und sie können doch ein richtigeres Urteil haben als jener.

Der Auflehnung der Sektionsvorstände folgte die Strafe auf dem Fuße. Vom Maiheft 1903 an waren und blieben vom gelben Umschlag der Zeitschrifthefte ihre Namen verschwunden. Es mochte wohl auch zweckmäßig erscheinen, daß sie künftig gegenseitig nichts voneinander wüßten. Denn dieses Zusammenstehen auf den gelben Umschlägen war wirklich bisher die einzige Funktion gewesen, wenn man es so nennen will, zu welcher der Organisator der Gesellschaft sie vereinigt hatte, und sie hätten ohne diesen regelmäßigen Anblick ihrer Namen überhaupt nicht gewußt, ob sie und wer etwa sonst noch zu den Sektionsvorständen gehöre, sich also auch zu dieser

ersten gemeinschaftlichen Aktion nicht verbinden können. Hätten sie nicht das Bewußtsein gehabt, durch eigene Arbeiten oder Beiträge ihrer Schüler zu den wissenschaftlichen Publikationen doch in ihrer Weise der Gesellschaft nützlich zu sein, so würden sie sich längst dagegen verwahrt haben, zu bloßen Dekorationszwecken verwendet zu werden.

Zunächst Waffenstillstand. Alles erwartete den von Czervenka angekündigten Prozeß, alles erwartete den für die nächsten Monate verheißenen öffentlichen Verkauf seiner Apparate.

Nur in der Berliner Psychologischen Gesellschaft gärte es. Man forderte den Vorsitzenden Dr. Flatau zur Rechenschaft. Doch wußte er den Widerstand zu unterdrücken, wenngleich zwölf tapfere Mitglieder, welche die Ehre der Gesellschaft durch ein solches Vorgehen für doppelt kompromittiert erachteten, ihren Austritt erklärten.

Als nun aber Monat um Monat verrann, ohne daß von dem Prozeß, ohne daß von dem Apparat etwas verlautete, wurde man unruhig. Die Gesellschaft begann unter einem neuen Vorsitzenden, Dr. med. Albert Moll, in Dr. Flatau zu dringen, daß er den unsichtbar und stumm gewordenen Erfinder des Lichtschallschreibers an seine Pflicht gemahne. Die Leiden des Dr. Flatau, der zweimal vergeblich nach Prag reiste, die noch größeren Leiden der Gesellschaft und ihres Vorstandes, die in einem fort ordentliche und außerordentliche Sitzungen halten mußten, findet man in einem veröffentlichten Protokoll geschildert[1]. Am 23. August 1903 endlich erhielt Dr. Flatau Czervenka's eigenen am 6. Februar benützten Apparat bis auf den Reproduktor (die reproduzierende Membran nebst Trichter). Da er laut Protokoll vom 2. April[2] erklärt hatte, schon bei seinem ersten Prager Aufenthalt die Technik und den Verlauf des Verfahrens beobachtet, eine Anzahl von Aufnahmen selbst gemacht und die Ausführung in den einzelnen Stadien selbst erlernt zu haben, so erwartete man nun die definitive Lösung aller Zweifel und Sorgen. Den Reproduktor, dem Flatau selbst (nach Aussage Czervenka's in der Aula) die sogenannte Nase beigefügt hatte, konnte er ja auf Grund seiner Kenntnisse anfertigen lassen. Im übrigen mußte das Wesentliche auch mit einem guten Grammophonreproduktor herauskommen und mußte auch dann noch besser werden als die Grammophonreproduktionen, wenn anders die photophonographischen Platten die grammophonischen wirklich übertrafen.

Der Herbstwind schüttelte die Blätter — und Dr. Flatau produzierte nur das Versprechen, im Wintersemester über seine Untersuchungen zu berichten. Von Bedeutung war aber, daß jetzt sowohl die Psychologische Gesellschaft wie Dr. Flatau erklärten, von Czervenka nichts mehr wissen zu wollen. Dem neuen Vorsitzenden hatte Czervenka geschrieben, daß er sich zur Einlösung seines Versprechens, den Apparat einwandfrei zu demonstrieren, gar nicht verpflichtet halte. »Ich bin vor allem praktischer Techniker, der in erster Linie materieller Vorteile wegen arbeitet« usw.[3]. Der Vorstand

1) Zeitschr. f. pädagogische Psychologie von F. Kemsies, Jahrgang V, Dezemberheft 1903, S. 365f., 386f.

Ich bemerke hier, daß auch weiterhin meine gesamte Darstellung in jedem Punkt auf protokollarischen Feststellungen und sonstigen gedruckten oder schriftlichen Dokumenten beruht.

2) Siehe ebenda S. 366.

3) Siehe ebenda S. 388.

fand nunmehr »das größte Mißtrauen der Vertreter der Wissenschaft gegenüber allen seinen Angaben gerechtfertigt«. Dr. Flatau selbst gab zu Protokoll: »Das Verhalten des Herrn Czervenka gegenüber der Psychologischen Gesellschaft muß ich vom Standpunkt der wissenschaftlichen Forschung und Moral aufs schärfste verurteilen«.

Der Tauwind kam, das Eis zerschmolz — und man hörte immer noch nichts von Dr. Flatau's Ergebnissen. Der Vorstand verhandelte lange mit ihm. Über diese Verhandlungen ist nichts an die Öffentlichkeit gedrungen. Ich selbst habe niemals der Gesellschaft angehört und darum weder auf ihre Verhandlungen Einfluß geübt noch damals davon Kenntnis erhalten. Das später veröffentlichte Protokoll vom 17. Mai 1904[1]) teilt aber mit, daß Dr. Flatau aus der Gesellschaft austrat, und enthält im Anschluß daran folgende Resolution: » . . . . es hat sich herausgestellt, daß die scheinbaren Resultate der damaligen Demonstration (in der Aula) durch ein irreführendes Arrangement seitens des Erfinders zustande gekommen sind.« Sanfter kann man sich nicht ausdrücken; aber das Wörtchen »scheinbar« birgt doch eine schlimme Kralle und erweckt düstere Ahnungen.

Am Tage vorher hatte Prof. Krebs den bisherigen Verlauf der Affäre im »Tag« vom 16. März 1904 kurz zusammengefaßt. Er hatte, anknüpfend an die ersten Veröffentlichungen der Gesellschaft, auf die sich häufenden Verdachtsgründe hingewiesen und noch einmal kräftig an die Herren Fleischer und Flatau appelliert, das Ihrige zu tun.

»Eine einzige, vor unanfechtbaren Zeugen hergestellte, gut zu reproduzierende Aufnahme würde genügen, um alle vorhandenen, sehr starken Zweifel zu zerstreuen. Da Czervenka schweigt, haben seine Anwälte das Wort. Sie haben gegenüber fast unwiderstehlichen Verdachtsgründen die Pflicht, zu beweisen, daß sie nicht zu einer Täuschung des Publikums mitgewirkt haben.

Wir würden nicht etwa zufrieden sein, zu hören, der Apparat bedürfe noch der Vervollkommnung; denn eine unfertige Sache zeigt man nicht unter solchen Trompetenstößen, und zum Überfluß versicherte damals bereits Czervenka selbst (»Neue Freie Presse« vom 18. Februar 1903), der Apparat leiste »wohl heute schon alles, was von einem mit absoluter Treue arbeitenden Instrumente überhaupt verlangt werden kann«.

Ebensowenig würden wir uns mit der Versicherung begnügen, daß die Prozedur »in engerem Kreise« vorgeführt und von ungenannten Zelebritäten gut befunden wurde. Nicht die Freunde, die Gegner gilt es zu überzeugen. Und nicht eher werden die schlimmsten Vorwürfe des gesamten damals geladenen Publikums verstummen, als bis dies in unantastbarer Art nach allen Regeln wissenschaftlicher Beweisführung geschehen ist. Die Herren Flatau und Fleischer sind jetzt in derselben Lage, in der sich Czervenka der Psychologischen Gesellschaft gegenüber befand: wenn sie sich zurückziehen, wird man, um Flatau's eigene Worte zu gebrauchen, ihr Verhalten vom Standpunkt der wissenschaftlichen Forschung und Moral aufs schärfste verurteilen.«

Dies endlich vermochte Dr. Flatau, sein bisheriges Stillschweigen gegenüber der Öffentlichkeit zu brechen — wie denn überhaupt die Presse in dieser Sache, die man gern hätte einschlafen lassen, öfters aufmunternd gewirkt und der »Tag« hierin seinem Namen Ehre gemacht hat. Dr. Flatau gab im »Tag« vom 25. März eine weitschweifige Entschuldigung seines langen Zögerns wegen des in Unordnung geratenen Apparates, stellte ihn aber jetzt einer Untersuchung zur Verfügung. In der unmittelbar angefügten Erwiderung von Prof. Krebs ist das wichtigste die Mitteilung, daß Dr. Flatau

---

1) S. die genannte Zeitschr. Jahrgang VI, Aprilheft 1904, S. 62—68.

in der Psychologischen Gesellschaft (nach einem Schreiben ihres Vorsitzenden Dr. Moll an Prof. Krebs) bereits am 25. Februar 1904 eine Demonstration veranstaltet hatte. Diese ergab aber nach den Worten Dr. Moll's »nur einige tonähnliche Geräusche, die eine Tonleiter vorstellen sollten. Irgend etwas, was auch nur im entferntesten an die Leistungen des Grammophons, des Phonographen oder ähnlicher mir bekannter Apparate heranreichte, war nicht zu hören.« Die Folge dieser seltsamen Demonstration war dann der Austritt des Dr. Flatau.

Also nur eine neue Niederlage.

Gleichwohl versandte Dr. Flatau am 14. Mai 1904 eine Erklärung, worin er in fettem Druck behauptete, »den experimentellen Wahrheitsbeweis für das Verfahren in seiner am 6. Februar 1903 beschriebenen Gestalt in allen seinen Stadien und in völlig beweisender, für jeden Sachkenner ausreichender Form« erbracht zu haben, und jeden, der wissenschaftliches Interesse zur Sache habe, aufforderte, binnen 14 Tagen sich bei ihm davon zu überzeugen.

Diese Zusendung kam aber eigentümlicherweise nicht an einen einzigen von den vielen, die sich an den Zweifeln und der Opposition aktiv beteiligt hatten (nur nachträglich an Prof. Engelmann): während sie doch gerade den Zweiflern in allererster Linie zugehen mußte. Dagegen kam sie an die K. Hochschule für Musik, und von dieser wurde eine Kommission mit der Untersuchung beauftragt. Sie bestand nach meinem Vorschlag aus den Herren: Prof. W. Engelmann (Universität), Prof. W. Hartmann (Technische Hochschule), Prof. C. Krebs (Hochschule für Musik), Dr. med. A. Moll und Dr. med. P. Möller (Vorstandsmitgliedern der Psychologischen Gesellschaft), Prof. P. Schultz (Universität, Physiolog. Institut), Prof. F. Schumann (Universität, Psycholog. Institut), Prof. C. Stumpf (Universität). Jeder von diesen hatte sich ganz eingehend mit der technischen und methodischen Seite der Angelegenheit beschäftigt, und fast alle waren zugleich als Naturforscher, Psychologen oder Ärzte mit den Erfordernissen experimenteller Untersuchungen vertraut. Daß sie der Sache keine besonders günstige Erwartung entgegenbrachten, wird man nach allem Vorhergegangenen selbstverständlich finden, ebenso selbstverständlich aber, daß diese kritische Disposition sie nicht gehindert haben würde, der erkannten Wahrheit die Ehre zu geben und widerlegte Bedenken sofort zurückzunehmen. Die beiden Herren der Psychologischen Gesellschaft haben aber den Demonstrationen Flatau's nicht angewohnt, da er dies wegen vorausgegangener »Unstimmigkeiten« (das kann nur heißen wegen ihrer bedenklichen Erfahrungen bei seinen früheren Demonstrationen) nicht zulassen wollte.

So geschah nach fast anderthalb Jahren, was sofort nach der Aulasitzung hätte geschehen sollen.

Das Ergebnis war in der Hauptsache dieses:

1. Von photographischen Aufnahmen der Membranschwingungen können durch Ätzung vertiefte Kurven auf Platten gewonnen werden, die man dann akustisch wiedergeben kann. Aber der akustische Effekt ist ein überaus kläglicher, und es bleibt nach dem einstimmigen Urteil der Kommission keine andere Annahme möglich, als daß in der Aula am 6. Februar 1903 das distinguierte Publikum in einer unverantwortlichen Weise getäuscht wurde.
2. Die von Czervenka öffentlich abgegebene Erklärung, »es sei aus konstruktiven Gründen unmöglich, mit seinem Apparat Grammophon-

platten wiederzugeben«, hat sich als falsch erwiesen, indem auf seinen damaligen, jetzt im Besitz des Dr. Flatau befindlichen Apparat eine Grammophonplatte aufgesetzt und durch Einstellung eines daran befindlichen Hebels in korrekter Weise zum Erklingen gebracht wurde.

Einige Erläuterungen werden dem Leser willkommen sein.

Um mit dem letzten Punkte zu beginnen, so ist er im Grunde für sich allein schon entscheidend. Bei der photographischen Aufnahme der Membranschwingungen muß die lichtempfindliche Platte, damit eine Spirale entsteht, sich während ihrer Drehung geradlinig fortbewegen; zugleich aber, damit die Wellenlinien, wenn der Lichtstrahl gegen die Mitte der Platte rückt, nicht immer kürzer werden, sich in entsprechendem Maße schneller drehen. Durch Einstellung jenes Hebels wird nun aber die geradlinige Fortbewegung ebenso wie die Beschleunigung aufgehoben, und es tritt eine gleichmäßige Rotation an die Stelle, wie sie für die Reproduktion von Grammophonplatten erforderlich ist. Wir trauten trotz alles Vorausgegangenen kaum unseren Ohren, als nach Aufsetzung der Grammophonplatte klar und deutlich die Trink-Arie aus Lucrezia Borgia zum Vorschein kam. Prof. Fleischer, den Dr. Flatau zur Sitzung eingeladen hatte, behauptete zwar während der Produktion, die Tonhöhe sei schon um eine Quarte gefallen, mußte sich aber am Klavier überzeugen, daß die Tonart, von den vorgeschriebenen Ausweichungen abgesehen, unverändert F-Dur blieb, und fügte selbst bei der Wiederholung die regelrechte Klavierbegleitung bei. Daß er den hierdurch gelieferten Nachweis als etwas »ganz unwesentliches« bezeichnete, konnten wir nur zur Kenntnis nehmen — unsere Überraschung war einer Steigerung nicht mehr fähig, sonst würde dies allerdings den Gipfelpunkt gebildet haben.

Nun soll auch der erste Punkt soweit als nötig erläutert werden. Natürlich kann ich aber nur die Grundzüge unserer eingehenden Beobachtungen und Erwägungen wiedergeben.

Die photographische Aufnahme der Membranschwingungen gelingt. Aber sie ist, wie schon erwähnt, nichts neues. Die einzige Frage war, mit welchem Erfolg auch die Überführung in vertiefte Kurven gelingt. Hierfür hatte Czervenka nach Aussage Dr. Flatau's mehrere Methoden. Die Hauptmethode, wonach auch die Platten vom 6. Februar 1903 nach Flatau's Versicherung hergestellt sein sollten, ist die Ätzung einer Metallplatte, auf die das photographische Kurvenbild übertragen wurde. Die übrigen Methoden seien »Schnellverfahren«, welche nicht so mustergültige Produkte liefern. Hierin verließen wir uns auf die wiederholt mit aller Bestimmtheit abgegebenen Erklärungen Dr. Flatau's, der ja das Verfahren bis zur Aula-Demonstration (und nur um dieses kann es sich handeln) durch eigene wochenlange Anschauung und Einübung genau kennen gelernt hatte, der auch jetzt wieder durch seine gedruckte Erklärung die volle Verantwortlichkeit auf sich genommen hatte. Es ist nur der Unterschied, daß Dr. Flatau durch Ätzung direkt vertiefte Kurven in Metall gewinnt, Czervenka hingegen nach Angabe Dr. Flatau's zunächst Metallnegative herstellt, die er dann in der Masse geschmolzener Grammophonplatten abpreßt. Einen wesentlichen Unterschied kann dies aber nicht machen, weil alle Eigenschaften der Kurven natürlich durch die Pressung auf die neuen Platten übergehen.

Wir ersuchten nun Dr. Flatau, eine seiner besten Platten vorzuführen. Daß sie nicht von einem künstlerisch gebildeten Sänger herrührte, ist gleichgültig: es kommt ja nicht auf den künstlerischen, sondern auf den akustischen

Effekt an. Der akustische Effekt aber war wie geschildert. Er wurde von Dr. Flatau selbst ausdrücklich als »akustische Minimalleistung« bezeichnet. Die Geräusche überwogen fast die Töne. Daß Text mit den Tönen verknüpft war, konnte man nur bei scharfem Hinhören konstatieren.

Aber auch durch das Auge, zumal mit der Lupe oder dem Mikroskop, erkennt man, daß die Linien weit weniger fein und scharfgerändert sind als die der Grammophonplatten. Im physiologischen Institut wurde eine Gelatinelösung, mit Methylenblau gefärbt, auf die Platte gegossen, und ebenso auf eine Grammophonplatte, dann die erstarrten Häutchen abgezogen und in Glyzerin auf den Objektträger des Mikroskops gebracht. Hiernach hat der Assistent Hr. Dr. Nicolai die beifolgenden Proben gezeichnet.

Fig. 1. Dr. Flatau's Platte.

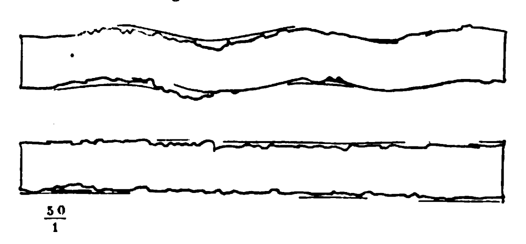
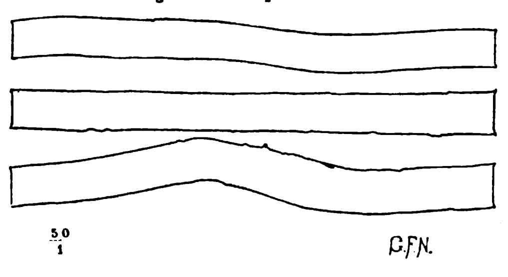


Fig. 2. Grammophon-Platte.



Doch ist die direkte Betrachtung der Platten noch überzeugender. Das Entscheidendste aber bleibt der akustische Effekt; die optische Betrachtung dient nur, auch seine Ursachen ans Licht zu ziehen. Nicht der Stift, nicht die metallische Beschaffenheit der Fläche ist schuld — das alles läßt sich ändern — sondern die Unregelmäßigkeit der Kurven.

Hier liegt in der Tat des Pudels Kern. Das photographische Bild an sich ist scharf. Aber durch die Ätzung kommen, das mußte auch Dr. Flatau zugeben, unvermeidlich zahllose winzige Unebenheiten in die Kurven, deren Wirkung auf das Ohr, wie jeder akustisch Gebildete weiß, sich als Geräusch darstellt. Dagegen kann auch kein Reproduktor helfen. Im Gegenteil, ein guter Reproduktor muß das, was einmal in den Platten liegt, auch vollständig herausbringen; das ist seine Aufgabe. Auch darf man sich nicht etwa einbilden, daß durch irgend ein Hilfsverfahren geätzte Platten »verbessert« werden könnten. Jedes Retuschieren, worin es auch bestehe, muß mit der von der Ätzung herrührenden auch die von der Klangquelle selbst herrührenden Geräusche aufheben oder verändern, somit die Treue der Reproduktion, auf die es einzig und allein ankommt, vernichten.

Ganz ausdrücklich muß darauf bestanden werden, daß das Beweisthema nicht verschoben wird, wie dies die Herren Flatau und Fleischer versuchten. Wenn festgestellt werden soll, was in der Aula vor sich gegangen ist, so kann es sich nicht darum handeln, ob das Verfahren überhaupt möglich ist, sondern nur darum, ob es mit der Vollkommenheit möglich ist, wie sie die dort produzierten Leistungen voraussetzen. »Möglich« ist hier ein viel zu weiter Begriff. Man kann sich z. B. auch mit einem Tischmesser rasieren, aber schön und angenehm wird es nicht sein, und die Stoppeln werden eine gewisse Ähnlichkeit haben mit dem Lupenbild der geätzten Platte.

Gerade die Qualität der in der Aula vorgeführten Leistungen ist der Punkt, an dem alles hängt. Wozu denn auch sonst der ganze Aufzug, die Versammlung aller Notabeln der Kunst und Wissenschaft, die Einladung sogar unseres kaiserlichen Hauses, wenn nichts weiter zu zeigen war, als eine interessante Methode, schlechtere Platten als bisher anzufertigen?

Daher läßt sich aus alledem nach menschlichem Ermessen kein anderer Schluß ziehen als der: Die Platten, die wir am 6. Februar 1903 in der Aula gehört haben und die an akustischer Vollkommenheit den Grammophonplatten zum mindesten nicht nachstanden, waren nicht auf photographischem Wege erzeugt; sondern sie waren entweder einfach Grammophonplatten oder auf irgend einem mechanischen Wege (wie es deren gibt) aus Platten der bisherigen Systeme gewonnen.

Auch die Frage nach den sog. sekundären oder indirekten Platten ist damit entschieden. Auch solche können es aus dem gleichen Grunde nicht gewesen sein. Natürlich ist nicht ausgeschlossen, daß Czervenka in seinem Laboratorium sekundäre Platten hergestellt, d. h daß er zu Studienzwecken statt des Sängers die immer verfügbaren Grammophonplatten als Klangquelle benutzt hat. Nur daß er so hergestellte photophonographische Platten uns vorgeführt habe, ist durch die tatsächliche Minderwertigkeit des Verfahrens gegenüber der Vollkommenheit der damals produzierten akustischen Leistungen ausgeschlossen; wie es ja von vornherein jedem Nachdenkenden nur als eine unglaubliche Ausflucht erscheinen mußte.

Das künftig einmal statt des Ätzverfahrens und der übrigen bisherigen Methoden (Chromleimverfahren usw.) bessere Methoden gefunden werden, mit denen eine akustisch wohlbefriedigende Reproduktion von Schallphotographien gelingt, hoffen und wünschen wir von Herzen. Vielleicht ist sogar bereits im Verborgenen eine solche Erfindung gemacht. Nur mit der Demonstration in der Aula hat dies wieder nichts zu tun.

Möglich ist es endlich, daß der Reproduktor, der nicht mit nach Berlin zurückgekommen ist, einen gewissen Fortschritt bedeutete. Bedenklich scheint zwar auch hier die von Prof. Fleischer in seinem Artikel andächtig nachgesprochene dilettantische Rede von Nachahmung des Kehlkopfs und der Stimmritze, fleischartiger Umkleidung, angefügter Nase (wie auch der Aufnahmetrichter bald einem Menschenohr, bald einem Hasen- oder Rehohr nachgebildet sein sollte). Aber es kann ja trotzdem etwas daran sein. Es würde sich dann die kleine Verbesserung der akustischen Wirkung gegenüber den Grammophonproduktionen, die manche wahrzunehmen glaubten, auf eine einfache Weise erklären: es waren dann eben Grammophonplatten mit dem neuen Reproduktor. Aber mit der Photophonographie hängt der Reproduktor nicht zusammen. Er ist eine Sache für sich. Im übrigen bringt jedes Jahr eine ganze Anzahl solcher patentierten Modifikationen, ohne daß viel Aufhebens davon gemacht würde.

Nun ist es Zeit, zusammenzufassen, und dabei mag noch einiges bisher nicht Erwähnte in die Übersicht aufgenommen werden.

1. Der erste und wichtigste Punkt in Czervenka's Verteidigung (oben S. 433) ist eine offenbare Unwahrheit.

2. Desgleichen der zweite.

3. Der dritte steht und fällt mit dem sechsten.

4. Das Syndikat, auf dessen Verbot sich Czervenka bezieht, hat von seiner Existenz der Außenwelt noch nicht die geringste Kunde gegeben.

Nirgends wird der Apparat verkauft, nirgends ist unseres Wissens auch nur eine Annonce über den bevorstehenden Verkauf aufgetaucht. Entweder war das Syndikat von vornherein ein Mythus oder es ist nach kurzem Dasein wieder aus dieser Zeitlichkeit verschwunden.

5. Die angebliche Vorführung von Originalplatten in einer Privatsitzung (bei Dr. Flatau) hat durch keinen der Teilnehmer, auch durch Dr. Flatau selbst nicht, bezeugt werden können. Ausgenommen ist nur Prof. Fleischer, dessen Leichtgläubigkeit in der ganzen Sache aber auch seine Aussagen in diesem Punkte jedes Gewichtes beraubt. Ein Studierender der Musikwissenschaft, Gr. H., der anfänglich gleichfalls als Zeuge auftrat, hat sich später selbst als inkompetent erklärt.

6. Trotz aller Umfragen und trotz der vielfachen Besprechung in allen Kreisen, schon nach den ersten Tagen, hat sich niemand gefunden, der von einer Erwähnung indirekter Aufnahmen in der Aula das geringste vernommen hätte, während doch dieser ganz entscheidende, den Standpunkt des Hörers geradezu umkehrende Umstand gar nicht nachdrücklich genug hätte betont werden können. Auch dieser Punkt also ohne Zweifel eine Unwahrheit.

7. Weder der Grammophon-Gesellschaft noch irgend einem sonstigen »Urheber von Verdächtigungen« ist eine gerichtliche Klage Czervenka's in diesen $1^1/_2$ Jahren zugekommen.

Damit sind alle Punkte von Czervenka's Erklärung erledigt, alle haben sich ins Gegenteil verwandelt. Wir fügen aber noch bei:

8. Es ist, in Deutschland wenigstens, kein Patent auf die umstürzende Erfindung erteilt oder auch nur ausgelegt, was doch wohl selbstverständlich war, wenn ihre Leistungen die der bisherigen Systeme übertrafen oder ihnen gleichkamen. Auf den mit der Erfindung nicht zusammenhängenden Reproduktor ist dagegen tatsächlich ein Patent nachgesucht und erteilt: nur ein neues Zeichen, daß eben auf die Erfindung selbst keines erteilt werden konnte.

9. Verschiedene auswärtige Sachverständige, darunter der im Auftrage der phonographischen Kommission der Wiener Akademie der Wissenschaften im Frühjahr 1903 nach Prag entsandte Funktionär Hauser, haben die ihnen von Czervenka zugesagten Platten mit der Originalaufnahme ihrer eigenen Stimme nicht erhalten und warten seit $1^1/_2$ Jahren trotz wiederholter Erinnerungen hoffnungslos auf die Reproduktion. Überhaupt aber hat sich bis heute Niemand gefunden (immer Prof. Fleischer ausgenommen), der bezeugen könnte, nachweislich von Czervenka nach seiner Methode hergestellte Originalplatten gehört zu haben.

10. In Prag hat Czervenka sowohl vor als nach der Berliner Demonstration gleichfalls Vorführungen veranstaltet. Mehr als einmal wurde ihm in dortigen Blättern vorgehalten, daß er infolge der Benutzung von Grammophonplatten einen Beweis für die Leistungsfähigkeit seines Apparates noch nicht geliefert habe. Er ist auch an Ort und Stelle die Antwort schuldig geblieben.

Noch manches ließe sich hinzufügen; aber der Leser wird genug haben.

Ich habe hier weiter nichts als Tatsachen berichtet und die unausweichlichen Schlüsse gezogen. Es ist nicht meine Aufgabe und Befugnis, über die Moralität von Personen zu Gericht zu sitzen. Ohnedies hat die Internationale Musikgesellschaft weder an Czervenka noch an Dr. Flatau ein Interesse. Dagegen muß ihr allerdings daran liegen, die Rolle ihres Begründers und

vormaligen Geschäftsführers, Prof. Fleischer, in dieser traurigen Angelegenheit genauer ins Auge zu fassen. Hierüber also noch ein kurzes Wort.

Daß man solche Abenteuer zur Sorge für die Ausbreitung der Internationalen Musikgesellschaft und zur Vertretung ihrer Interessen rechnen kann (s. o. S. 435), wird sich nicht behaupten lassen. Ein Abenteuer ist es aber nicht erst jetzt für den Rückblickenden, sondern war es von Anfang an für ihn selbst. Prof. Fleischer hat von dem Apparat erst durch Dr. Flatau erfahren, ihn vorher gar nicht gesehen, auf blinden Glauben hin den Ruhm eines der Wissenschaft gänzlich fern stehenden Geschäftsmannes im heiligsten Raum unserer Universität verkündet. Er hat sich, als die Angriffe kamen, derart mit ihm und seiner Sache identifiziert, daß er sogar die mehr als seltsame Ausflucht in bezug auf indirekte Platten als etwas Selbstverständliches und wissenschaftlich Notwendiges hinzustellen versuchte. Er hat sich nicht gescheut, die ernsthaften und wahrlich nicht vom Zaun gebrochenen Einwendungen naturwissenschaftlich geschulter Gegner als »künstlich erzeugte Bedenken«, als »Spiel mit dialektischen Künsten« zu charakterisieren. »Unter dem Druck der Tatsachen« — so verkündigte er »An unsere Mitglieder« im Maiheft 1903 — »sind jene Bedenken auf wissenschaftlich-methodologische zusammengeschrumpft, über die man bekanntlich immer sehr mannigfacher Meinung sein kann, und die überhaupt nicht sowohl vor das Forum der Öffentlichkeit als das der Fachleute gehören.«

Wie? Auf wissenschaftlich-methodologische zusammengeschrumpft? Das wagt ein Vertreter der Wissenschaft von sich zu geben? Welches Niveau setzt denn Prof. Fleischer bei den »Autoritäten aller Wissenschaften«, die in der Aula versammelt waren, und bei den Lesern seiner Entschuldigung, der Internationalen Musikgesellschaft, voraus? Wissenschaftlich-methodologische Bedenken wären Kleinigkeiten? Und darüber, ob durch gegebene Prämissen ein Beweis geliefert ist oder nicht, darüber gäbe es mannigfache Meinungen?

Nein, Konfusion und Reden über Dinge, die man nicht versteht, gelten allezeit und überall als verwerflich: und nur durch diese Eigenschaften, durch den Mangel der allergewöhnlichsten Logik in Verbindung mit ungenügender Kenntnis physikalischer und physiologischer Dinge[1]), war eine Stellungnahme wie die Prof. Fleischer's möglich. Über seine treibenden Motive enthalte ich mich jeder Vermutung.

Mein Motiv aber bei dieser Veröffentlichung ebenso wie bei der ganzen Affäre ist, das kann ich versichern, nicht Streitsucht oder ein sonstiges Vergnügen, sondern der höchst schmerzliche Stachel, den ein Schauspiel wie dieses in jedem Näherstehenden unvermeidlich hinterläßt: ein Gefühl, das ich nicht nennen will, in dem ich mich aber eins weiß mit den zahlreichen Kollegen und wissenschaftlichen Männern, die ihre Zeit mit dieser elenden Sache hinzubringen gezwungen waren.

Berlin. **C. Stumpf.**

1) Wird doch z. B. in dem Artikel »Photophonographie« kühnlich behauptet: etwa $^1/_3$ unserer Sinneseindrücke sei dem Gehörsleben entnommen, als wenn hier überhaupt die Zählung irgend einen Sinn hätte, und ein paar Seiten später: Membranen aus einer elastischen organischen Masse könnten nicht mitklingen — was der Natur sehr viele feine Arbeit am Trommelfell hätte ersparen können, wenn es nur wahr wäre.

Wind Instrument Chamber Music.

It is an extremely rare phenomenon to meet with a programme entirely made up of wind-instrument chamber music. Even when combinations of wind-instrument players give concerts, they usually associate to themselves at least a pianist, if not also some bow-instrument players. Why is that so? Why do they not follow the example of string-quartet parties? Is it the consciousness of the limitation of wind-instruments in compass and tone production, and the fear of not being able unaided to interest the audience for a whole evening? If a reason at all, this can only be a minor reason. The main, the real reason, is the paucity of the literature. Even the making of a programme of chamber music for mixed instruments, among which wind-instruments predominate, offers considerable difficulty. In this case however the difficulty arises from the diversity of the combinations of instruments employed, not from the scarcity of the material available for selection. But in the case of pure wind-instrument chamber music, the programme maker is brought face to face with a dearth that approaches absolute destitution. Let us try to realise the experience of such a would-be programme maker.

The three great classics engage, of course, our attention first. And what do we find? Of Haydn, the Feldpartien (the open-air partitas) for two clarinets, horns, and bassons are lost; but some other compositions for six and eight wind-instruments, and six divertimenti for ten — two clarinets, two oboes, two horns, three bassoons, and a serpent — are still in existence, although only a manuscript existence. A "Harmonie" in F major for two flutes, two clarinets, two horns, and two bassoons, was recently performed by the Berlin "Union for the advancement of Wind-instrument Chamber music." With Mozart we fare better, there being among his printed works as many as eleven compositions of the kind in question: six Divertimenti for two oboes, two horns, and two bassoons; two Serenades for two oboes, two clarinets, and two bassoons; two Divertimenti for two oboes, two clarinets, two cors anglais, two horns, and two bassoons; one Serenade for the same instruments, with the addition of two more horns, a double bassoon, and a double bass. Beethoven's works for wind-instruments are less numerous, but still considerable. They comprise the Octet, op. 103, and a Rondino for two oboes, two clarinets, two horns, and two bassoons; the Sextet, op. 71, for two clarinets, two horns, and two bassoons; the Trio, op. 87, for two oboes and cor anglais; and three Duos for clarinet and bassoon. Of Schubert we have only a Minuet for eight and a Trauermusik (funeral music) for nine wind-instruments. Weber, Hummel, Cherubini, Spohr, Mendelssohn, and Schumann have left us nothing. For Cherubini's Marches for wind-band, Spohr's Nocturno for wind and Turkish band, and Mendelssohn's Overture, op. 24, for wind-band, lie outside the scope of this inquiry. Lower down in the ranks of composers we meet Dittersdorf (1739—1799), with a Divertimento for two oboes, two clarinets, and one bassoon; Ignaz Pleyel (1757—1831), with a Serenade for eight and nine instruments, a Sextet, and three pieces for six instruments; Gyrowetz (1763—1850), with a Serenade for two clarinets, two horns, and one bassoon; Kozeluch (1752—1814), with pieces for two oboes or flutes), two clarinets, two horns, two bassoons, and a double bass ad libitum; Franz Danzi (1763—1826), with three Quintets for flute, oboe, clarinet, horn, and bassoon;

and Franz Anton Hoffmeister (1754—1812), with a Partita, Variations, &c., for eight and six wind-instruments. Still lower down we meet the fluent and indefatigable E. L. Jadin (1768—1853) and J. Küffner (1776—1856), the former with Sextets for two clarinets, horns, and bassoons, and the latter with pieces for two clarinets, one flute, one horn, and one bassoon, and other combinations; the French band-master L. Javrault (early 19th century), with six Sextets for clarinet, flute, oboe, horn, and two bassoons, and Trios for clarinet, horn, and bassoon; the French oboe virtuosi, Gustave Vogt (1781—1870), and Henri Brod (1801—1839), the former with three Nocturnes for flute, oboe, horn, and bassoon, and the latter with three Quintets for flute, oboe, clarinet, horn, and bassoon; and the German clarinet virtuoso, F. X. Wolf, with two Serenades for two clarinets, two horns, and two bassoons, and two Quintets for two clarinets, two horns, and one bassoon. Who the Panizza was who published a Sextet for one flute, two clarinets, two horns, and one bassoon, I do not know. Christian Rummel (1787—1849), who composed Quintets for cor de bassette, cor anglais, clarinet, flute, and bassoon, and for cor de bassette, clarinet, oboe, horn, and bassoon, was the grandfather of the pianist Franz Rummel, and conductor at Wiesbaden for twenty-six years. Two notables omitted here will get their due farther on.

It must be confessed that chamber music for wind-instruments is an unknown territory which still awaits its explorer. But to a large extent, I am afraid, it is a submerged territory. Much of what once flourished must have experienced the fate of the dead cities of the Zuyder Zee; and even a worse fate, that of utter oblivion of its very existence. Harmonie, as the French and Germans called it, that is to say music for wind-instruments alone, distinguished from military music by the absence of instruments of percussion (a distinction however probably oftener ignored than observed), greatly in favour in the 18th and the early 19th century, consisted for the most part of arranged music, chiefly no doubt operatic. Musical advertisements and catalogues, as well as statements by contemporaries, support this view, which is strikingly and delightfully illustrated by Mozart in the second act of his dramatic chef d'œuvre, where Don Giovanni's musicians (two oboes, two clarinets, two horns, and two bassoons, the most complete and a very common combination) entertain him at dinner with three extracts from popular operas of the day, one from Le Nozze di Figaro. But although undoubtedly the arrangements enormously outnumbered the original compositions, we may safely assume that the musical conductors of princes and lesser nobles who had wind-bands in their service provided largely for their répertoire, of which however comparatively little was printed, and much less than a tithe has come to our knowledge.

The two composers omitted in the above enumeration were reserved for separate notice, because they deserve special attention, both being distinguished composers of chamber music in their time, and one of them the most prolific of all composers in the department of wind-instrument music, and at the same time the only considerable composer who in this department produced the best of his works. My allusion is to Anton Reicha (1770—1836) and George Onslow (1784—1852). Neither of them is a genius of the first rank, but both of them were men of distinguished talent and masters of their art, and moreover interesting characters. Onslow, born in France, and resident in that country, except for some years of his childhood spent in

England, was of English descent on the side of his father, a son of the first Lord Onslow, and French on the side of his mother, who was connected with the Brantôme family. Being wealthy he was never under the neecssity of making his living by music, which indeed he first took up as an amateur and not very seriously. His teachers in pianoforte playing were Hüllmandel, Dussek, and Cramer, his teachers in composition Reicha and the classics, whose works he assiduously studied. Although he composed operas and symphonies, it was his chamber music that made him famous — chiefly his string quintets and quartets, more especially the former. But notable are also his chamber music for mixed instruments, among which there are compositions for wind and other instruments, and a Quintet, op. 81, for wind-instruments alone (flute, oboe, clarinet, horn, and bassoon). Profundity of any kind need not be sought in Onslow's music. His was rather a cold than a passionate nature. What won the esteem and applause of musicians and public was the ease, purity, and elegance of his style. It has been truly said that his chamber music comes near the best that had been written in the genre by the great masters. In short, the excellent qualities of his works explain and justify the popularity they enjoyed in his day. As to the present-day neglect, it is explained, but not quite justified, by the negative qualities.

Reicha, born in Bohemia, educated in Germany, a colleague of Beethoven's in the Bonn orchestra, self-taught as a composer, settled, after a stay of some years at Hamburg, Paris, and Vienna, in the French capital. His reputation as a theorist and teacher of composition was very high and undisputed. The same cannot be said of him as a composer. Although he had a strong creative impulse, and was lacking neither in diligence nor ambition, he did not attain Onslow's popularity and the unreserved approval which the critics bestowed on that master. Inequality, disproportionateness, and straining after originality were reproaches often levelled at him. Even the severest critics however treated him with the greatest respect. Although, like Onslow, he wrote operas and symphonies, he was, also like Onslow, most successful in chamber music. According to universal opinion, he was most successful of all in his Quintets for flute, oboe, clarinet, horn, and bassoon, of which he wrote no less than four times six, op. 88, 91, 99, and 100.

Among later wind-instrument chamber music we find a Nonet by J. Rheinberger, Octets by Franz Lachner, C. Reinecke, and Th. Gouvy, Septets by Vincent d'Indy and G. Pierné, a Sextet and a Quintet by Ch. Lefebvre &c. If Richard Strauß's Suite for thirteen wind instruments can be classed as chamber music, it certainly ought to be mantioned here.

A scanning of the above enumerations will show that there was a lull in the production of wind-instrument chamber music in the post-Beethoven age and revival in recent times: and, further, that France takes a much larger share in the production of wind-instrument chamber music than in any other kind of chamber music. These facts may make us reflect as to the application of the law of demand and supply to this phenomenon.

Edinburgh. **Fr. Niecks.**

Der Bayreuther „Tannhäuser".

Die Annahme ist richtig, daß ein Werk von bleibender Bedeutung erst im Laufe der Zeiten in vollem Umfange erkannt wird, daß es daher auch ganz gleichgültig ist, ob es bei seinem Erscheinen ehrfurchtsvoll begrüßt oder mißmutig zurückgedrängt worden ist. Ebenso richtig ist aber auch die Äußerung, daß, wenn ein Werk, besonders ein dramatisches, nun in irgendeiner Form die weitesten Kreise für sich gewonnen hat, es außerordentlich schwer fällt, diese Form als eine falsche zu bezeichnen und es dagegen in seiner richtigen, die vielleicht von jener grundverschieden ist, hinzustellen. Die Beharrlichkeit — eine Eigenschaft, die für viele Dinge durchaus notwendig ist — richtet großen Schaden an, wenn sie das vorhandene Alte gegen das herankommende Neue schützen soll.

Zu diesen Ansichten führt die Geschichte des »Tannhäuser«, den alle Welt zu kennen und zu schätzen glaubt und doch — nicht kennt, wie er gekannt und nicht schätzt, wie er geschätzt sein will. Als sein Schöpfer zu wiederholten Malen in die lautesten Klagen über die Art ausbrach, auf welche dieses Werk aufgeführt wurde, und wie er immer wieder seinen Ruf nach einem eigenen Theater erschallen ließ, in dem er auf seine Art seine Werke, darunter selbstverständlich auch den »Tannhäuser«, aufführen lassen könnte, begegnete er mit diesem merkwürdigen Verlangen nur Kopfschütteln und Achselzucken. Es war unmöglich zu verstehen, was er wollte; denn das Mißverständnis lag zu tief in dem Wesen der Sache selbst begründet. Was Wagner im »Tannhäuser« geschaffen hatte, war keine Oper im gebräuchlichen Sinne des Wortes mehr, wenn er ihm auch den Namen »Oper« noch mit auf den Weg gegeben hatte. Wie die Verhältnisse lagen und größtenteils noch liegen, geriet der »Tannhäuser« in die Gesellschaft der Opern und wurde, da er in seiner wahren Gestalt darin nur ein verlorenes Spiel hätte beginnen können, auch als Oper betrachtet und dementsprechend umgeformt. In welcher Weise dies geschah, wird sich, ohne daß es besonders auseinandergesetzt wird, leicht aus dem folgenden ergeben, worin gezeigt werden soll, wie er später errettet wurde.

Als in Bayreuth damit begonnen wurde, die Absichten des Meisters in bezug auf eine richtige und mustergültige Aufführung aller seiner Werke zu verwirklichen, verschwanden die Zweifel an der Möglichkeit, diese Aufgabe erfolgreich zu lösen, sehr bald, indem der »Tristan« und bald darauf die »Meistersinger« in einer Weise zur Darstellung gelangten, daß nicht nur die größten Erwartungen erfüllt, sondern auch alle bisherigen Versuche, die gebotenen Schwierigkeiten zu überwinden, in den Schatten gestellt wurden. Dabei muß jedoch berücksichtigt werden, daß beide Werke damals noch nicht in die Herzen einer größeren Allgemeinheit gedrungen waren. Nun kam der »Tannhäuser« an die Reihe und erregte in dem Bayreuther Gewande den heftigsten Widerspruch. Es wurde als ganz unerhört angesehen, daß ein guter alter Bekannter mit einem Male als eine völlig fremde Person einhergehen sollte. Besonders erregten die beiden Figuren des »Tannhäuser« und der »Elisabeth«, wie sie jetzt in die Erscheinung traten, den größten Anstoß. Man erkannte nicht, daß gerade an diesen beiden die schwersten Sünden begangen worden waren. »Tannhäuser« war bisher nicht der strebende Held gewesen, der in der Überwindung der Sinnenlust nur durch das Liebesopfer

des Weibes zur Errettung gelangen kann, sondern war immer nur als eine Persönlichkeit erschienen, die um ihrer selbst und etwaiger glänzender Mittel wegen den Beifall der Menge zu erringen suchte — und »Elisabeth« trat als Heldin in möglichst prunkvollen Gewändern in die Halle ein, um durch die Entfaltung kräftiger Stimmittel die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und durch starkes und lange dauerndes Händeklatschen den Fortgang der Handlung empfindlich zu stören.

Die zahlreichen Vorwürfe, die gegen den Bayreuther »Tannhäuser« geschleudert worden sind, mögen der Vergessenheit anheimgefallen bleiben. Sie konnten, so scharf und zugespitzt sie auch gewesen sein mochten, doch nichts erreichen und auch nicht eine Linie in dem geschaffenen Gemälde zerstören. Bayreuth hatte sich durch den erhobenen Lärm nicht irre machen lassen und — das Publikum auch nicht; denn dieses kehrte im folgenden Jahre, 1892, ebenso zahlreich wieder zurück, wie es das erstemal gekommen war. Man schritt ruhig auf der betretenen Bahn weiter und ist nun in diesem Jahre zu einem überaus glücklichen Resultate gelangt.

Der Unterschied zwischen der Bayreuther Aufführung des »Tannhäuser« und den Aufführungen des Werkes an allen anderen Theatern liegt nicht darin allein, daß er nach der »vom Komponisten vervollständigten Partitur«, sondern besonders darin, daß er als »Handlung« dargeboten wird, wie der Schöpfer eben in dieser neuen Partitur, um alle Zweifel zu beseitigen, sein Werk genannt hat. In einer Oper geht vieles nebeneinander her, ohne sich zu kennen oder zueinander zu gehören; in einer Handlung greift alles ineinander, das eine muß sich folgerichtig aus dem anderen ergeben, aus ihr muß alles herauswachsen, mag es auf der Bühne in die Erscheinung treten oder — im Orchester erklingen. Nur so kann ein harmonisches Gebilde entstehen, in dem und an dem ein jeder Wunsch seine Befriedigung findet. Ein solches Gebilde ist der »Tannhäuser«, besonders in seiner Vervollständigung, die nicht, wie früher angenommen wurde, mit Rücksicht auf örtliche, noch dazu ausländische Verhältnisse unternommen worden ist, sondern die durch die ursprüngliche und beschränktere Fassung notwendig geworden war. Es hatte der große Hintergrund gefehlt, »auf welchem sich die nachfolgende Tragödie erschütternd aufbauen soll«. So ist die neue Venusbergszene entstanden, die nichts mit dem zu tun hat, was sonst Ballett genannt wird, in der vielmehr das Sehnen nach einer von Liebe erfüllten Sinnlichkeit zum Ausdruck gelangt. Daher haben die Grazien die Amoretten zu ermuntern, die in den Rasenden die Liebe erwecken, wodurch diese Wesen menschlich fühlen lernen. Auf diese Veredelung deuten dann auch die Bilder hin, die vor den Augen der Liebesgöttin vorüberziehen, und in denen der Gott selbst sich seiner Würde entäußert, um in veränderter Gestalt die Liebe eines Menschenherzens zu erringen.

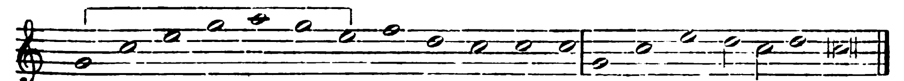
Der »Tannhäuser«, wie er jetzt vor einem Teile des deutschen Volkes aufgeführt wird, ist das Werk des Erben von Bayreuth, das Werk Siegfried Wagner's. Er hat die ganze szenische und musikalische Leitung in seiner Hand vereinigt, wodurch eine einheitliche Aufführung zustande gekommen ist, wie das Werk sie wohl noch niemals erlebt hat und auch anderswo nicht wird erleben können. Was er geleistet hat, liegt so ganz abseits von allen im Theaterwesen großgezogenen Gewohnheiten, daß es einzig und allein für sich dasteht. Alle Überlieferungen, an die sich so viele Kapellmeister und Regisseure ängstlich anklammern, hat er über den Haufen

geworfen, um nur der einen Überlieferung, die sein Vater — in dem Werke selbst niedergelegt hat. Gerade der »Tannhäuser« mit seinen reichen Forderungen in dramatischer und szenischer, sowie in musikalischer Hinsicht bot Siegfried Wagner Gelegenheit, seine unvergleichlichen Talente nach allen Richtungen hin zu entfalten. Daß er alles erreicht hat, was er wollte, dazu verhalf ihm besonders noch die eine Eigenschaft, in allen Mitwirkenden den Enthusiasmus am Werke selbst, an den ihnen dadurch gestellten Aufgaben und an der Erfüllung seiner besonderen Wünsche zur Erreichung des gesteckten Zieles zu entflammen. Da die Mitwirkenden zur Genüge aus den Tageszeitungen bekannt geworden sind, so kann hier eine Aufzählung füglich unterbleiben.

Eduard Reuß.

Coincidence or Design?

In Kircher's "*Musurgia*", Volume I, is an account of the music of the Hebrews, old and modern (the latter, of course, from the author's period). He gives examples of the musical "accents", or intonations as they were sung in the Synagogues of the German and Italian Jews. The music is given on the alto stave, and written from right to left, in the old lozenge-shaped notes. Burney (History of Music, I, p. 252) reproduces these accents, but writes them with the G clef, and modern notation. He rather sneeringly says: "In the manner Kircher pretended they were sung", &c. The term "accents" is more fully explained in the "Jewish Encyclopedia", but it is beyond my purpose to enter upon the subject of Hebrew music. For the sake of convenience I copy one example, to which I wish to draw attention, in the manner commonly employed:



Leaving out of consideration the use of the motive in the Vorspiel, I proceed to the third act of "Die Meistersinger", fifth scene, where Kothner comes to the front with the banner bearing the portrait of King David with his harp:



Did Wagner, making use of a Jewish emblem, intentionally employ a Jewish chant? Or was it a mere coincidence? In all the commentaries on "Die Meistersinger" that I have read, I have found no reference to this coincidence[1]). Wagner himself, in his "*Ueber das Dirigiren*", describes the

1) Das zitierte Motiv hat Wagner, wie Albert Heintz in seiner musikalischen Erläuterung der Meistersinger (Charlottenburg 1888. 2. Aufl.) überzeugend nachweist, einem der »gekrönten Meistertöne« aus Wagenseil's Buche »*von der Meistersinger holdseliger Kunst* (*1697*)« nachgebildet; es heißt dort noch ähnlicher:



Anmerkung der Redaktion.

usual procedure in dealing with the Prelude to the "Meistersinger". He quotes the various themes, and mentions that given above as a "Fanfare in massive crotchets" (see Wagner's Prose works, translated by Wm. Ashton Ellis, Vol. IV, p. 356), but makes no allusion to borrowing from any source. Wagner was an omnivorous reader, and doubtless was acquainted with Kircher's "Musurgia"; but whether he knowingly took this motive from thence, or whether it happened to be a mere coincidence must now he left to conjecture. In any case the resemblance is so striking that it deserves attention. Of course the first four notes form a figure common enough; it is the continuation that emphasises the resemblance. The key being the same is another curious detail. Perhaps some reader of the Zeitschrift can throw light upon the subject.

There is another question I should like to ask. Mozart wrote two Quartets for flute, violin, viola, and violoncello. The second, in A major, ends with a Rondo, of which this is the subject:



Jahn states that the MS. is in the Imperial Library, Vienna, with a notice appended by a strange hand to the effect that the piece was composed at Paris in 1778. Paisiello wrote an opera "Gli Schiavi per amore", supposed to date from about 1780, when the composer was in Russia. A song from that opera, "Chi mi mostra chi m'addita", was published many years ago by Longman and Broderip, which is, with trifling exceptions, a reproduction of Mozart's Rondo. Who was the composer? Paisiello was in Vienna in 1784, on his way back to Italy, and he and Mozart became very friendly. Michael Kelly was also in the Austrian capital, and Signora Storace as well. That lady was advertised on the title-page as singing "Chi mi mostra" in the opera. Kelly, in his "Reminiscences" (Vol. I, p. 238) speaks of the cordial relations between Mozart and Paisiello. Paisiello heard several of Mozart's compositions, and was at a Quartet party when Mozart played the viola. Might the flute quartet (with violin substituted) have been performed that evening? Was Paisiello acquainted with it? Or was the whole thing merely a publisher's invention? Such strange things have happened.

Birmingham. **Stephen S. Stratton.**

Trienter Codices II.

Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts. Bearbeitet von Guido Adler und Oswald Koller.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XI. Jahrgang. Erster Teil. Wien 1904. Artaria u. Co.

Der vor einigen Jahren erschienenen ersten Auswahl aus den Trienter Codices reiht sich der vorliegende Band an. Bekanntlich sind die Trienter Codices dadurch von besonderer Wichtigkeit, daß sie eine große Anzahl

Kompositionen (mehr als 1500) enthalten, die aus einer Zeit stammen, über die bis vor kurzem die Quellen recht spärlich flossen, nämlich das 15. Jahrhundert. Die erste niederländische Schule, die Zeitgenossen aus Frankreich und England, werden uns hier in ihren Kompositionen vorgeführt, und hauptsächlich für die Kenntnis des Meisters Dufay wird wertvolles Material geliefert. Bis vor wenigen Jahren waren nur sehr wenige Werke von Dufay zugänglich, indem man mit etlichen wenigen Stücken aus Kiesewetter und Ambros vorlieb nehmen mußte. Dennoch weiß man, daß sich eine beträchtliche Anzahl von Dufay's Werken in verschiedenen Archiven erhalten hat. Und gerade Dufay ist wichtig, denn auf ihm fußt die ganze spätere niederländische Tonkunst; er ist gleichsam ihr Urahne, vielleicht der erste, der über die unbeholfenen Anfänge hinauskam und als bedeutender Künstler kennenswert ist. Was Dufay den unmittelbaren Nachfolgern galt, ist dem Text einer Komposition des Loyset Compère zu entnehmen (im ersten Bande der Trienter Codices), wo Compère im zweiten Teil eines »Omnium bonorum plena Virgo« singen läßt: »Funde preces ad Fidelium pro salute canentium. Et primo pro Guilelmo Dufay, pro quo me, mater, exaudi, luna totius musicae atque cantorum lumine«. Die erste Auswahl aus den Trienter Codices hatte eine Messe, zwölf Hymnen, zwei Magnifikat, ein Salve Regina und etliche Chansons gebracht, der vorliegende Band zeigt ihn hauptsächlich als Chansonkomponisten (mit zehn Stücken). Damit sind die in den Trienter Codices enthaltenen Chansons von Dufay erschöpft, doch bleiben (nach Ausweis des thematischen Katalogs) noch eine erhebliche Anzahl seiner geistlichen Kompositionen für spätere Herausgabe vorbehalten. Die zehn Chansons bilden einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der niederländischen Chanson, die wir jetzt schon, wenigstens in großen Zügen, verfolgen können, von Dufay und Binchois an, zu Ockeghem, Ghiselin, Josquin, Clemens non Papa und Orlandus Lassus. In Maldeghem's Trésor, bei Commer, in Ambros 5. Band finden sich die Belege am bequemsten zugänglich. Dufay's Chansons sind noch einfach in der Textur. Der dreistimmige Satz gestattet noch nicht den Gebrauch der intrikaten kontrapunktischen Kunstfertigkeit, die später der niederländischen Chanson ihr Gepräge gab. Zudem war die Kunstfertigkeit in Dufay's Zeit wohl kaum schon weit genug vorgeschritten, um sich sehr schwierige Aufgaben der Satztechnik zu stellen. Aber was Dufay bietet, ist, wenn auch eng umgrenzt, doch durchaus meisterlich. Von Nachahmungen wird schon wirksamer Gebrauch gemacht; die einzelnen Stimmen sind melodisch sehr schön geführt, der Zusammenklang ist mild und rein, durch eine Anzahl von durchgehenden und Wechselnoten werden die wenigen Grundharmonien genügend variiert. Von Barbarei und Rohheit im Satz ist keine Spur mehr vorhanden. Über der Dufay'schen Chansons schwebt immer ein Ton der Wehmut, auch wenn der Text durchaus heiteren Inhalts ist. Nur hier, in der mangelnden Rücksicht auf den Text zeigt sich eine Schwäche, die übrigens Dufay mit allen Zeitgenossen und Nachfolgern bis auf Josquin teilte. Wo aber bei Dufay der Text dem elegischen Ton der Musik angepaßt ist, da entsteht oft ein kleines Kunstwerk von ganz merkwürdiger Färbung, wie z. B. das Lied: »Adieu quitte le demeurant«. Dieser elegische Klang bleibt der niederländischen Chanson noch lange Zeit eigen; wer Maldeghem's Trésor aufmerksam durchgesehen hat, kennt ihn wohl. Man vergleiche z. B. aus Maldeghem die zarte Chanson des Pipelare: »Quand vers le soir, auprès de la fontaine«. Leider fehlen bei den Dufay'schen Chansons

wie auch bei vielen anderen Komponisten die Texte. Man muß froh sein, wenn nur die Anfangsworte des Textes angegeben sind. Es wäre wünschenswert, wenn sich Romanisten und Anglizisten die Aufgabe stellten, den verbreitetsten Liedertexten das 15. und 16. Jahrhunderts nachzuspüren. Dieselben Liedanfänge wiederholen sich immerwährend; es wäre uns ein für allemal viel geholfen, wenn wir auch nur fünfzig bis hundert Liedertexte dieser Epoche kennen würden. Eine Anzahl anderer Chansons-Komponisten tritt uns in diesem Bande entgegen. Einige sind dem Namen nach gut bekannt, wie Binchois, Busnois, Caron, andere Namen klingen ganz unbekannt, wie Bourgois, Legrant, Libert, Merques, Pyllois, Vide. Wohl die Hälfte der Stücke dieses Bandes sind anonym. Überblickt man die Chansons der genannten Meister und die Anonyma, so mögen sie bei oberflächlicher Untersuchung der Dufay'schen Chanson im Stil sehr nahe verwandt erscheinen. Doch besteht ein wichtiger Unterschied: Von allen erscheint Dufay's Chanson als die am wenigsten liedmäßige. Der niederländische Eifer, die Einzelstimmen zu betonen, sie aufs sorgfältigste auszuzieren und auszufeilen, tritt bei ihm, den anderen gegenüber, schon stark hervor, obwohl auch er, wie schon erwähnt, hierin schließlich doch nur Anfänge bietet. Die anderen Meister schreiben mehr homophon, lassen zwei Stimmen sehr oft in gleichen Rhythmen miteinander gehen, fügen weniger Ziernoten ein, betonen die periodische Gestaltung der Liedmelodie mehr, mit einem Wort, sie sind mehr volkstümlich, weniger kunstreich. Man möchte beinahe in Versuchung geraten, in ihren Stücken die frühe Gestalt der französischen Chanson zu sehen, die sich von der niederländischen sehr deutlich scheidet. Leider weiß man von dem Leben dieser kleinen Meister fast gar nichts, so daß irgendwelche bestimmten Theorien kaum aufzustellen sind. Der Zusammenhang mit dem geistlichen Volkslied ist in vielen dieser weltlichen Lieder noch deutlich zu erkennen. Manche haben eine durchaus choralmäßige Haltung, vorwiegend Note gegen Note in gleichmäßigem Fluß, wie z. B. das anonyme Lied: »Ay my lasse« (S. 96), »Se medisans« (S. 111). Im anderen finden wir eine merkwürdige Praxis der Zeit: ein dreistimmiger Satz ist mit ein, zwei oder mehreren Stimmen versehen, die ad libitum an Stelle der einen oder anderen ursprünglichen Stimme gesungen werden können, so daß mehrere verschiedene Fassungen möglich sind. Andere Lieder wieder zeigen durch die Überschrift deutlich, daß ein geistliches Lied in ihnen zu einer weltlichen Weise umgeformt ist oder das umgekehrte. Gerade unter diesen finden sich einige der schönsten Stücke des ganzen Bandes. So sei z. B. besonders genannt »Puisque fortune« des Pyllois, zu dem ein geistlicher Text: »Respice unigenita« hinzugefügt ist. Man wird staunen über die edle Schönheit des Cantus, den vollen Klang trotz der Dreistimmigkeit. An Stücken dieser Art lernt man verstehen, wie ein Pierre de la Rue z. B. sein herrliches »O salutaris hostia« schon gegen 1500 hat singen können. Was sonst in diesem Bande noch von Pyllois mitgeteilt ist, macht den Wunsch rege, über diesen Meister besondere Nachforschungen anzustellen. Gleichfalls durch schönen Superius ausgezeichnet ist die anonyme Komposition: »Parle qui parler voudre« (»Nesciens virgo«), obschon der Satz stellenweise unrein ist und Härten aufweist. Aber Stücke dieser Art zeigen schon erhebliche Fertigkeit in der Kunst über einem Cantus firmus des Tenor im Superius eine schöne Gegenmelodie (im eigentlichen Sinne des Wortes zu setzen. Auch Tanzrhythmen finden sich. C. de Merqués »Vous soyez« klingt wie eine Sarabande, es ist zweifellos echt französisch,

wie auch das ähnliche »Maria me voy« von Libert. Nächst Dufay dürfen wir über Binchois von den Trienter Codices am meisten Aufklärung erwarten. Der thematische Katalog enthält eine beträchtliche Zahl seiner Kompositionen. Im vorliegenden Band ist von ihm nur eine Chanson enthalten: »Je me recommande humblement«. Den meisten Raum nehmen drei Messen eines oder mehrerer unbekannter Komponisten ein, alle drei über den Tenor: »O rosa bella«. Im ersten Band der Codices ist das italienische Lied »O rosa bella« schon in vier Bearbeitungen verschiedener Komponisten mitgeteilt worden. Die beiden ersten Messen sind dreistimmig, enthalten jedoch einige Duos. Aus den Messen späterer Zeit wissen wir, daß es traditioneller Brauch war, in einigen Sätzen die Stimmenzahl einzuschränken, so ganz besonders im Incarnatus und Crucifixus, wohl um beim Resurrexit eine Kontrastwirkung vollstimmigen Chorklangs erreichen zu können. Schon bei diesen frühen Messen ist dieser Brauch üblich. Sie sind übrigens durchaus sicher und geschickt im Satz und sehen aus, als ob sie einer schon ziemlich langen Praxis und Tradition entsprungen wären. Man beachte z. B., wie regelmäßig am Schluß eines jeden Satzes eine wirksame Steigerung erreicht ist, sei es durch geschicktes Einführen des höchsten Tones, oder durch Fiorituren und größere Wölbung des melodischen Bogens — alles Zeichen, die auf eine lange Praxis deuten, und nichts Anfängerhaftes, Tappendes mehr haben. Von besonderer Klarheit und schöner Form ist die zweite Messe. Die Behandlung der zugrunde liegenden Melodie ist in beiden Messen verschieden. In der ersten ist die Melodie »O rosa bella« sehr deutlich in allen Sätzen im Tenor gebracht, melodisch fast gleichlautend, nur mit rhythmischen Varianten. In der zweiten ist von einem, wenn auch variiert in allen Sätzen wiederkehrenden Tenor nichts zu merken. Dafür kehrt aber die Oberstimme in den meisten Sätzen wieder, in ähnlicher Weise wie sonst der Tenor. Das Verhältnis ist hier also gerade umgekehrt. Am verwickeltsten gesetzt ist die dritte, vierstimmige Messe über »O Rosa bella«. Schon auf den ersten Blick fällt die große Verschiedenheit des Notenbildes auf. Die Zahl der kleinen Notenwerte, der Ziernoten ist viel größer. Zwei verschiedene Fassungen der Messe sind abgedruckt, die eine nach dem Trienter Codex, die andere nach einer Vorlage aus Modena. Beide weichen in vielen Einzelheiten voneinander ab, obschon der Kern in beiden genau der gleiche ist. Wie soll man die ganz verschiedenen Fassungen der gleichen Komposition erklären? Spielt vielleicht hier die Praxis des Kolorierens und Diminuierens hinein? Man weiß, daß die Sänger oft beim Vortrage nach eigenem Gutdünken die Noten einer Komposition auszierten. Es ist vielleicht möglich, daß hier zwei verschiedene Auszierungen einer ursprünglich einfacheren Komposition vorliegen. Sollte diese Annahme richtig sein, dann dürften diese Fassungen für das Studium der Verzierungspraxis von besonderem Interesse sein. Die Trienter Fassung ist noch reicher verziert als die andere. Man wird vielleicht auch annehmen können, daß es eine besonders berühmte und bekannte Komposition war, die an ganz verschiedenen Orten so sorgsam ausgeziert wurde. Sie ist im Satz durchaus interessant, und als Komposition über den Durchschnitt hinaus wertvoll. Der Tenor »O rosa bella« liegt in allen Sätzen deutlich erkennbar zugrunde.

Die vorstehenden Andeutungen mögen genügen, um einen Begriff von der Reichhaltigkeit der Trienter Codices und von der musikgeschichtlichen Wichtigkeit dieser Publikation zu geben. Der Forschung bleibt es überlassen, aus dem reichen Material, das zum Teil schon vorliegt, zum Teil in Aussicht

gestellt ist, die Konsequenzen zu ziehen. Es wird sicherlich ein bedeutender Zuwachs an Kenntnis der Entwicklung im 15. Jahrhundert die Folge sein. Mögen bald neue Bände die Schätze der Trienter Codices den Kreisen strebender Forscher erschließen.

Berlin. **Hugo Leichtentritt.**

Musikberichte.

Bern. Von meinen Berichten ist einer in den Wirren des Überganges unserer Gesellschaft in neue Verhältnisse verloren gegangen. Ich beschränke mich heute auf eine kurze Nachlese über die Nova der diesjährigen Konzertsaison. An größeren Gaben älteren Stiles, selbst von Beethoven, haben wir in den offiziellen Konzerten nichts mehr zu hören bekommen; zu erwähnen wären nur zwei kleine, einfache Sonaten von Händel für Oboe und Klavier, die in ihrer Isolierung wenig Wirkung hatten. Zum ersten Male trat in unseren Konzertprogrammen mit einem seiner charakteristischsten Orchesterwerke Richard Strauß auf, von dem wir bisher nur das seiner älteren Periode angehörende Violinkonzert op. 8 und hin und wieder ein Lied gehört hatten. Diesmal war es sein Don Juan op. 20, in dem wir die Eigenart dieses bekanntesten Meisters unserer Tage kennen lernen konnten. Die Wiederholung des Werkes in einem späteren Konzert wurde sehr begrüßt. Hans Pfitzner fand Eingang mit dem Vorspiel des III. Aktes zum »Fest auf Solhaug«; ein starker Anklang an die Hauptmelodie der Rheintöchter in der Götterdämmerung fiel darin auf. Von Anton Bruckner ist noch kein sinfonisches Werk bis zu uns gedrungen; wir hörten aber sein glanzvolles, doch etwas derb geschnitztes Te Deum. Smetana's Streichquartett in E-moll: »Aus meinem Leben« brachten uns die Böhmen, eine durch Frische und Unmittelbarkeit ausgezeichnete Komposition, rührend als ein Reflex der Schicksale des Meisters. Nicht zu billigen ist es, daß das Böhmische Streichquartett bei seinen drei Programmnummern zwei Änderungen vornahm, ohne dies ordentlich vorher anzukündigen. Wenn man Werke, wie die letzten Quartette Beethoven's oder auch »nur« einen Haydn bringen will, so darf man nicht gerade denen Enttäuschungen bereiten, die den in Aussicht gestellten Kunstgenuß am meisten zu würdigen wissen und sich entsprechend darauf vorbereitet haben. Schumann's Faustszenen kamen in Frühjahrskonzerten größeren Stiles in den weiten Hallen unseres herrlichen Münsters zur Vorführung.

A. Thürlings.

Dresden. Die Glocken, die zum Ausgang des Winterfeldzuges läuteten, klangen nicht harmonisch — es mischte sich ein dissonierender Ton hinein. Der Zudrang zu den üblichen zwölf Sinfoniekonzerten, die zur Hälfte von der Königlichen Kapelle, zur Hälfte von der Königlichen Generaldirektion veranstaltet werden, ist ganz außerordentlich, so daß stets viele Leute keine Plätze mehr bekommen können. Dies ist auch der Fall bei den Konzerten der ersteren Hälfte, in denen keine Solisten mitwirken. Nun hatte die Generaldirektion den rühmenswerten Entschluß gefaßt, volkstümliche Sinfoniekonzerte zu veranstalten, in denen die Hauptwerke jener sechs solistenfreien Abende einem größeren Publikum zu billigen Preisen geboten werden sollten. Es waren zunächst vier solcher volkstümlichen Konzerte in Aussicht genommen, von denen das erste anfangs Mai stattgefunden hat. Trotz des schwachen Besuches glaubten verschiedene Vertreter der Presse doch dieser Einrichtung eine glänzende Zukunft in Aussicht stellen zu können. Im »Dresdener Anzeiger« hieß es sogar, daß es »nach diesem Debüt nicht mehr zweifelhaft ist, daß die volkstümlichen Sinfoniekonzerte eine ständige, allgemein beachtete und beliebte Einrichtung werden.« Doch

die Enttäuschung ließ nicht lange auf sich warten. Nach dem dritten Konzerte sah sich die Generaldirektion veranlaßt, diese neue Einrichtung für die Zukunft aufzugeben, »da der Besuch der bisher veranstalteten drei Konzerte diesen Erwartungen (mit dieser Veranstaltung einem in weiten Kreisen bestehenden Bedürfnis entgegenzukommen) keineswegs entsprochen hat, und selbst die Plätze zu ganz billigen Preisen zum Teil unbenutzt geblieben sind.« Dieser Rückzug war für die Generaldirektion durchaus ehrenvoll. Das Dresdener Publikum hat sich jedoch wenig kunstliebend gezeigt. Diese letztere Eigenschaft besitzt hier nur die große ausländische Gesellschaft, in deren Gefolge die guten Dresdener dann gelegentlich die ganz besonderen »Ereignisse« mitmachen. Wenn sie einmal allein ihren Kunstsinn zeigen sollen, dann — zeigen sie nur, daß sie keinen großen besitzen. Eduard Reuß.

Gotha. Die Residenzstadt Gotha nahm früher durch hervorragende Leistungen vor allem seiner Oper einen besonderen Platz in der Musikwelt ein. Der verewigte Herzog Ernst II., der ja auch mit eigenen Tonschöpfungen hervorgetreten ist, hielt auf einen Stamm guter Künstler und ließ sich die Bühne etwas kosten. Seine letzte Tat, die ihm unvergessen bleiben soll, war die Veranstaltung der Aufführung deutscher einaktiger Opern gerade damals, als die Machwerke der Jungitaliener die deutschen Bühnen überschwemmt hatten. Er hatte nicht unbedeutende Preise für solche ausgesetzt. Nicht uninteressant ist — nebenbei erwähnt —, daß auch eine Oper »Helga« von dem zukünftigen Hofkapellmeister Alfred Lorenz in Gotha, mit einem Preise ausgezeichnet wurde. Seitdem ist die gothaische Hofoper stetig zurückgegangen. Die eigenartigen politischen Verhältnisse des Landes sind daran nicht zum wenigsten schuld.

Fehlte die Anregung von dieser maßgebenden Stelle aus, so war es nicht zu verwundern, daß die sonstigen musikalischen Darbietungen über die Linie des besseren Liedertafelstiles nicht herauskamen und an künstlerischer Bedeutung mehr und mehr einbüßten. Verdienste um die Hebung musikalischen Lebens und Verständnisses erwarben sich immerhin der Musikverein unter Leitung des verstorbenen Professor Tietz, der indessen zu einseitig die Richtung Mendelssohn-Bach-Brahms vor allem in der letzten Zeit seiner Tätigkeit innehielt, und die Liedertafel unter Leitung des Professor Rabich, der gute Männerchöre brachte und für gute Solisten entsprechende Mittel verwendete. Die moderne Musikrichtung kam aber fast nicht zur Sprache, und vor allem fehlte jeglicher Versuch, die größeren und bahnbrechenden Tonwerke für Orchester der neueren Meister in würdiger Weise zu Gehör zu bringen. (Diese Lücke wurde übrigens einige Winter hindurch von der Meininger Hofkapelle unter Steinbach zum Teil ausgefüllt.)

Erst seit dem Winter 1901/1902 hat sich das in auffallender Weise geändert, von dem Zeitpunkt an nämlich, da der obenerwähnte Kapellmeister Alfred Lorenz die musikalische Leitung des Musikvereins übernahm. Ein Werk der Pietät war noch die Aufführung von Mendelssohn's Elias zum Gedächtnis des verstorbenen Prof. Tietz, einem Werke, das letzterer noch teilweise vorbereitet hatte. Ein epochemachendes Ereignis war dann im Frühjahr 1902 das erste Orchesterkonzert von Lorenz, in dem er die Faustsinfonie von Liszt, die Faustouvertüre von Wagner und Don Juan von Rich. Strauß auf dem Programm hatte. Im gleichen Frühjahr ließ er noch Faust's Verdammung von Berlioz folgen. Weiter folgten in den Orchesterkonzerten Frühjahr 1903 R. Wagner, Ouvertüre zum Fliegenden Holländer, Bacchanale aus Tannhäuser in der Pariser Bearbeitung und Trauermarsch aus der Götterdämmerung, Rich. Strauß, Tod und Verklärung, Liszt, Dantesinfonie und Frühjahr 1904 Berlioz, Phantastische Sinfonie, Strauß, Till Eulenspiegel, Liszt, Les préludes. Den Glanz- und Höhepunkt bedeutete die Aufführung von Berlioz' großer Totenmesse, deren geniale Durchführung unmittelbar die Berufung zur Hofkapellmeisterstelle zur Folge hatte. Von echt künstlerischem Geist getragen war ferner die Wiedergabe von Liszt's Heiliger Elisabeth; Händel's Messias und (am Charfreitag d. J.) Bach's Matthäuspassion — letztere in der Originalbesetzung für Orchester mit Orgel. Daß auch die Solistenkonzerte nicht zu kurz gekommen sind, beweisen die Namen Wüllner, Pregi, böhmisches Streichquartett u. a. m.

Wie bereits gesagt, ist Alfred Lorenz zum Hofkapellmeister der Herzoglichen Hofoper ernannt worden. Von seinem Antritt erhofft man eine wesentliche Hebung auch dieses Kunstinstitutes, und aus der Verheißung, daß im Frühjahre 1905 zum ersten Male Wagner's Nibelungen über die Bretter der gothaischen Hofbühne gehen sollen, darf man wohl die besten Hoffnungen hegen. Etwas vollständig Neues, dabei für Lorenz und für die Anerkennung, die sein bisheriges Wirken findet, sehr Bezeichnendes ist es, daß er zugleich mit dem Hofkapellmeisterposten die Leitung des Musikvereins beibehält. Weigel.

Köln. Das Hauptwerk des Niederrheinischen Musikfestes, welches wie üblich zu Pfingsten abgehalten wurde, bildete das Oratorium »Die Apostel« von Edward Elgar. Das Werk fand bei dem fast internationalen Publikum großen Beifall. Es ist freilich gar zu eigenartig und beschreitet zu sehr neue Bahnen, als daß in ihm ein Repertoirestück gefunden wäre, nach welchem nun gleich alle Chorvereine die Hände ausstreckten. Jedenfalls darf es von den bisherigen Werken Elgar's als das reifste bezeichnet und bei seiner entschiedenen Bedeutung als weiterer Beachtung würdig eingeschätzt werden. Die »Apostel« bilden den ersten Teil einer auf drei Teile berechneten Oratoriumstrilogie, welche die Ausbreitung des Evangeliums zum Gegenstande hat. Inhaltlich fällt dieser erste Teil etwa mit der Passion zusammen. Er beginnt mit der Berufung der Apostel: »Nun war es Tag, und Jesus rief zu sich seine Jünger; und von diesen wählte er zwölfe, die nannte er Apostel; daß diese sei'n bei ihm, und er sie aussende zu predigen«, um mit der Himmelfahrt zu enden. Voran geht ein Prolog; die Bergpredigt, mehrere Szenen am Galiläischen Meer, der Verrat des Judas, Golgatha und Am Grabe bilden die Zwischenszenen. Im Gegensatz aber zu der Passion, die sich auf lange Strecken an den Text des Evangeliums anklammert, macht Elgar von diesem nur einen sporadischen Gebrauch, nicht mehr als zum Verständnis der Begebenheiten unumgänglich nötig ist, und durchflicht diese Fragmente mit Zitaten aus dem alten Testament — die Propheten mit ihren messianischen Weissagungen werden häufig herbeigezogen — und mit geistlichen Poesien. Selten nur tritt der Evangelist als Verkündiger des Evangelientextes in Tätigkeit, statt seiner wird uns der Schauplatz der Passion in seiner Buntheit und Mannigfaltigkeit vor die Sinne geführt. Man sieht, wie der epische Charakter der Passion sich etwas verschiebt zugunsten einer gottesdienstlichen Handlung, eines Bühnenmysteriums ohne Bühne und zum Konzertgebrauch. Die Berufung der Apostel beispielsweise setzt mit dem Evangelisten ein, um einen Orchestersatz, dann die Stimme des Engels Gabriel folgen zu lassen, der einen von einem Orchestersatz unterbrochenen längeren Weckruf an die Gläubigen richtet.

Die Phantasie des Komponisten greift dabei auf Vorgänge der Natur über und fühlt sich zur Schilderung der Morgendämmerung angemutet, welche, auf ganz modernem Tonempfinden fußend, das Milieu Jerusalems erhält. Elgar läßt sogar die hebräische Trompete Schofar ertönen und sorgt durch anderes instrumentales Lokalkolorit für die Erzeugung eines stimmungsgemäßen Hintergrundes. Auf den Anruf der Wächter auf dem Tempeldach folgt ein Morgenpsalm der Sänger im Tempel, auf kurzen Zwischenruf des Evangelisten ein Chor über die Erwählung der Apostel, und sogleich erscheinen auch die Redeführer unter ihnen, Johannes, Petrus und Judas, um ihre »Mission« zu präzisieren und vom Heilande selbst noch ein gutes Wörtlein auf den Weg zu erlangen. Auch Judas ist unter den mit Solopartien betrauten Aposteln, er spielt sogar eine hervortretende Rolle. Elgar gehört nämlich zu den Seelenrettern des Verräters, wie noch neuerdings Paul Heyse in »Maria von Magdala«, indem er ihm eine politische Rolle zuschreibt. Judas, so deutet er an, habe in Jesu den Befreier der Juden vom römischen Joch erblickt, und da dieser dazu immer unwillfähriger wurde, ihn durch einen Gewaltstreich zwingen wollen, seine rein religiöse Sendung mit einer politischen zu vertauschen: was denn Judas freilich nicht hindert, seinen Fehlgriff einzusehen und sich von reuiger Zerknirschung zermartern zu lassen. Eine weitere Eigentümlichkeit des Oratoriums bildet ferner die bedeutende Rolle, die der Magdalena erteilt wird, und die so wichtig bedacht ist, daß die Partie eine sehr dankbare Aufgabe für Altistinnen, freilich für die rechten Kontraaltistinnen Händel'scher Überlieferung

ist. Erstaunlich ist, um zur rein-musikalischen Wertabmessung des Werkes überzugehen, die Geschicklichkeit, mit welcher Elgar in jedem Augenblick die Vielheiten, die er vor uns aufspazieren läßt, miteinander zu verknüpfen weiß: es ist etwa, als ob wir im Kölner Dom oder im Straßburger Münster das Nacheinander des Kleriker-, des Gemeindegesangs, des zelebrierenden Geistlichen, des Kirchenchors unter freier Hinzufügung von Solisten erlebten. Neben dieser Massenbeherrschung ist er doch auch der intimsten Seelenschilderungen fähig, was sich in den Reden des Heilands, der Maria Magdalena, des Judas zeigt. Man möchte sogar in Zweifel sein, ob nicht in Elgar der Seelenschilderer noch den Vorzug verdient vor dem musikalischen Strategen. Denn Elgar's Kunst ist eine sehr persönliche, eine, die ihre eignen Wege bahnt, eine im besten Sinn autodidaktische, die, bis auf die zartesten Feinheiten der Instrumentierung, neben kleinen Ungeschicktheiten doch stets den Reiz einer starken und anziehenden Eigentümlichkeit offenbart. Gern verweilt Elgar als waschechter Katholik, wie man ihn schon im Traum des Gerontius erkannte, in den Nebeltälern des katholischen Mystizismus, und hier ist es auch, wo sich die Wege seiner Hörer am strengsten schieden, wo die einen strenggläubig werden wollten und die anderen behaupteten, es sei zum Katholischwerden. Wenn man aber im Begriffe war, ich meine natürlich im scherzhaften Sinne, letzteres zu werden, dann sorgte Elgar durch einen Dekorationswechsel, einen neuen Szenenreiz, einen Chorruf hinter der Bühne, einen Engelsgesang oder dergleichen, daß man die Genußfreude an seinem Werk nicht verlor. — Urneuheiten hat es sonst auf dem Feste und während des ganzen Winters bei uns wenig gegeben. Wohl aber wurden viele schon anderwärts erprobte Neuheiten auch des Eintrittes in den Gürzenichsaal für würdig erachtet. Dahin sind zu zählen: Richard Strauß' Chorballade Taillefer. Man sieht hier den Führer der modernen Bewegung in der Tonkunst wieder in die Bahnen der Melodienfreude, des behaglichen Humors, im besten Sinne des Philistertums einlenken, die er dann neulich mit so ungeteiltem Erfolge in Frankfurt in seiner Sinfonia Domestica noch mehr geebnet und angebaut hat. In den Gürzenichkonzerten vorher bildete Mahler's dritte Sinfonie eine mit dem Komponisten gleich nach dem Krefelder Erfolg dieses Werkes kontrahierte Ehrenschuld, die nun endlich abgetragen wurde. Wenn die Ansichten über die innere Harmonie zwischen Form und Inhalt auch auseinander gingen, so konnte sich doch niemand vor der Bewunderung mindestens des formalen Teiles verschließen. Das nämliche Thema, wie es stets bereichert, stets in neuer reizvoller Umkleidung und Wiedergeburt im ersten Satze wiederkehrt, diese Aufbietung eines ungeheuren Orchesterapparates, der von jedem Blasinstrument ein ganzes Korps aufmarschieren läßt und der trotzdem über den Masseneffekten auch der intimsten Instrumentalsoli nicht vergißt; diese Instrumentierkunst, die eine unübertreffliche Kongruenz zwischen Absicht und Erreichung darstellt, alles das nötigte denn doch ebensoviel Anerkennung ab, wie das Sichgefallen in Ländlern, in Scherzos naivster Stimmung, wie der imponierende Eintritt der menschlichen Stimme überraschten. Auch fand Mahler, der persönlich sein Werk dirigierte, soviel Anklang, daß die Konzertgesellschaft ihn gleich für die Kreierung seiner fünften Sinfonie im nächsten Winter festmachte. Die russische Tonkunst war mit Glazounow's fünfter Sinfonie vertreten, die im Gegensatz zu der ultramodernen französischen Tonkunst sich ziemlich streng an die formalen Fesseln kehrt. Die Franzosen kamen diesmal gar nicht zu Worte, flüchteten sich vielmehr in ihrer Kammermusikabzweigung in den schon früher erwähnten Tonkünstlerverein, der dasjenige unter seine Obhut nimmt, was man im ganzen als musikalische Sezession bezeichnen kann: alle Kunsterscheinungen also, die nicht genügend oder noch nicht gewürdigt worden sind. Hier war es auch, wo der Neuesten Neuester, der Verfasser der Oper Pelleas und Melisande de Bussy in seinen Estampes für Klavier seine Kunst erhärten konnte, mit einem Rest von Melodie nur durch Klangfarbe und Modulation Stimmungen zu erzeugen, wenig zum Ergötzen der Fachkenner, aber durchaus nicht ohne den Beifall des Publikums. Otto Neitzel.

London. — It must be admitted that the one subject of general knowledge on which Englishmen are the most universally and profoundly ignorant is classical mythology. Imposingly even bewilderingly overwhelming in extent though is that world of

fancy, which the most gifted of all adolescent sections of the human race lived in for at least a thousand or two of years; representative though it is of everything which is really most primordial in human nature; yet at the first blush the Greeks and ourselves seem to be almost in two different planets, and so from then to now a bridge is needed, on which bridge the only artificers are men of genius. The Latin races, and especially the French, have always cherished the classical sentiment, and their poets have always kept the bridge in repair. If a tableau of Paris and Helen is put before the French, they can imagine Paris's mother, the unhappy Hecuba, howling through Greece as a she-wolf, in atonement for a desperate crime forced upon her. Or they can see the realism of an oriental Paris holding an oriental court for assessing the beauty of 3 goddesses, and not discussing the merits (far from it), but merely ascertaining which will give him the greatest bribe. They can understand the preordaining of Helen to Paris, which is the basis of this last opera by Saint-Saëns, though there is only one line in the text to hint at it. The Englishman on the other hand has rather been like the man of affairs, who from pre-occupation has lost, unhappily for him, the power to unbend to the visionary imaginings of childhood. Thus what still means humanity to the French, is to him cold. When there is added to this, that Saint-Saëns' opera regarding Paris's abduction of Helen from Sparta, is not a modern opera with action at all, but only a succession of 5 beautiful tableaux, it will be seen that the risk with an English audience was great. As a matter of fact, though they had their favourite Melba, for whom indeed the piece was put on, the enthusiasm was restrained.

Apart from this initial miscalculation, there was much to interest and delight in *Saint-Saëns' Opera "Hélène"* produced at Covent Garden on 20th June 1904, and since repeated. It was brought out last February at Monte Carlo (Melba and Alvarez), and London was flattered to take the 2nd performance before Paris. Saint-Saëns' style has not the illecebrae which now and then throw off a haunting tune, and certainly it does not tend to be very vocal. But on the other hand it is a style the perfect workmanship and conscientiousness of which give it an almost invariable nobility. Being followed by Massenet's "Navarraise" on same night, it completely crushed that, viewed as music. A perpetual interest in the orchestra. Lasted an hour without dragging. The most attractive pieces were, "Je vivais, paisible, honorée", "Sur les roses tu reposes" and the closing orchestral scene. Elizabeth Parkina, young American (played Lakmé at Opéra Comique), sang admirably as Aphrodite; when not looking at the stage, it was difficult to know whether she or Melba was singing. Kirkby Lunn is the best contralto in England, and eclipses even most sopranos in the same piece with her; she is completely an Englishwoman, born at Manchester, pupil of Visetti at Royal College of Music; her part here, Pallas Athene. Dalmorès, tenor from La Monnaie, was a fairly good Paris; this his first season in London. Messager conducted with vigour. Splendidly staged. Saint-Saëns wrote his own libretto; some genteel doggrel, as such things should perhaps be; the cynical effrontery of Aphrodite in Scene III was hardly to English taste. A disquisition on the merits and demerits of Saint-Saëns was out of place in the programme; from time immemorial, the showman in front of the booth either praises what is within or is silent.

The second novelty at Covent Garden this season was *Massenet's Opera "Salome"*, put on to please Calvé. This is a version, with the words altered for the English market, of the 1881 "Hérodiade" (Brussels). A novelty to England, because though announced for Her Majesty's Theatre in 1882, and cast for Albani the impresario's wife, public opinion demanded its withdrawal. It is useless to throw names, as for instance Puritanism, at such opinion. It is simply a reverence for Biblical scenes and allusions, which Englishmen have learned at their mothers' knees, and desire to retain if they can through life. Matthew XIV, and Mark VI, tell the plain Biblical story. The half Arabian Herod the Great had by his Samaritan wife Malthace, a son Herod Antipas, who became tetrarch or native ruler of Galilee. This last married his brother Philip's wife Herodias, but John the Baptist said such was not lawful. Therefore Herodias sent her own daughter to dance before Herod, and through the

latter obtained the boon of John the Baptist's head in a charger. The 3 authors P. Milliet, H. Grémont, and A. Zanardini, based their original libretto on this story, but altered it especially in one effectual way, that Salome the daughter of Herodias loved John the Baptist. The first production was at La Monnaie on 19th Dec. 1881. Massenet was then known by his Biblical dramas "Marie Madeleine", "Eve", and "La Vierge", and by his oriental opera "Le Roi de Lahore". "Hérodiade" revised appeared at the Théâtre des Italiens on 30th Jan. 1884, with Fides-Devries, Tremelli, the 2 De Reszkes (Jean de R. appearing then first as a tenor), and Maurel. With the text again revised by P. Milliet it has now appeared at Covent Garden, with Calvé, Kirkby Lunn, Renaud, Dalmorès, Plançon and Gilibert, on 6th July 1904 and since repeated. The scene is shifted from Galilee to "Azoum" in Ethiopia, which under Roman suzerainty. Time, 4th century. The names are just slightly secularised. Herod Antipas becomes Moriame, Ethiopian king. Herodias becomes Hésatoade, his mistress. John the Baptist remains as "Jean" a reformer, and Salome remains Salome with a strong likeness to Mary Magdalene. The revised plot is hardly worth unravelling. Herod is tired of Herodias, and loves Salome. Salome does not respond, and loves John. John denounces Herod and his mistress on moral grounds, and the Roman Proconsul on apparently anarchical grounds; in fact he seems to find grounds for denouncing everybody. Herodias incensed against John, and jealous of Salome (who turns out shortly to be a long-since discarded daughter), soon compasses John's ruin, and has him executed. Before his death John responds to Salome's love. Salome commits suicide. This wretched imbroglio takes the place of the stern pithy Biblical story. But the point is that the disguise is as thin as the Emperor of China's new clothes. If sufficient trouble is taken, it is quite feasible to completely alter the plot of an opera of which the music has been written. But then the trouble must be taken, and here it is not. The superficial changes merely still leave John the Baptist and Mary Magdalene indulging in love-duets, in a very offensive way. The whole makes a gigantic double entendre the pressure of which is felt at every moment. And there is worse to come, as will be seen shortly.

The music is Massenet of 23 years ago, having premonitions of "Manon". That is to say, it is full of beauties, if also of some mannerisms. Like "Le Roi de Lahore", "Le Mage", and "Esclarmonde", the orientalism is excellent. Salome's "Il est doux", and Herod's "Vision fugitive", are well known. "Ce que je veux" of Salome and John, "Charme des jours passés" of Salome, and "Astres étincelantes" of the astrologer Phanuel, were appreciated. The scene between Hérodiade and Phanuel was received with enthusiasm. The striking choral passage in the temple scene arrested attention. The ballet music was too long for England. Renaud (Herod), excellently made-up as a very handsome and effeminate oriental, sang and acted finely. Calvé (Salome) had her will and distinguished herself vocally, with a full-blown beauty which made her an impossible daughter to Hérodiade; assuming that she meant finally to convey mystic admiration, it was not convincing. Plançon (the astrologer) seems doomed to parts which involve a rolling of the eyes, the wearing of a mechanical beard, and a very limited round of stately gestures. Dalmorès was John, and a shudder went through the house when it was discovered that his appearance was made precisely to resemble the 15th century medallion-pictures of Christ himself; after this there was a feeling of constraint everywhere, of revolt in many quarters. To the view of the present writer the most successful figures on the stage were Kirkby Lunn (Hérodiade) and Gilibert (Proconsul). Kirkby Lunn is advancing rapidly in stage matters, is never self-conscious, is losing the hardness which may have been concealed timidity. Gilibert is one of the most finished and complete artists on any stage; he even succeeded in giving his good-natured face the severest Roman air. The chorus was the best this season, the music lying well for them. Vocally a magnificent and admirably rehearsed performance all through. Lohse conducted. The staging was georgeous (4 acts in 7 scenes), though criticized as emphasising the undesirable double entendre by the introduction passim of Jewish attributes into Ethiopia. Full house with King, Queen, and Prince of Wales, who came before the curtain was raised. It is no disrespect to

Massenet's genius to say finally that for England his fine music was entirely thrown away on such a mode of entertainment. The Lord Chamberlain was wrong to be taken in by subterfuges, and should not have sanctioned the piece even if 20 prime donne pulled that way. Charles Maclean.

Nachrichten von Lehranstalten und Vereinen.

Darmstadt. Der *Richard Wagner-Verein* in Darmstadt veranstaltete einen Max Schillings-Abend (79. Vereinsabend), in dem außer Liedern Stücke aus dem »Pfeifertag«, der sinfonische Prolog zu Sophokles »König Ödipus« und das Hexenlied zum Vortrag kamen. Der Verein zählt jetzt 372 Mitglieder.

München. 30. Jahresbericht Kgl. Akademie der Tonkunst. Direktor derselben ist Bernhard Stavenhagen. Die Anstalt zählte 314 Zöglinge, von denen 62 Ausländer sind. In den Verband der Akademie trat Konzertmeister Felix Berber aus Leipzig für Violine und Streichquartett. Ausgeschieden sind die Professoren Eug. Lang (Klavier) und Franz Brückner (Violine), die beide in den Ruhestand traten, ferner Josef Horbelt (Kontrabaß), der am 4. Mai verstarb. Im ganzen fanden 14 öffentliche Vortragsabende statt. Das neue Schuljahr beginnt am 20. September, die Aufnahmeprüfungen finden am 16. und 17. September statt.

Wien. Der Kirchenmusikverein »*St. Peter*« an der Peterskirche in Wien hat seinen Jahresbericht über die drei ersten Vereinsjahre 1901—03 herausgegeben. Der Verein hat eine Chor- und Sologesangsschule für Mädchen. Zweimal in der Woche wird Unterricht erteilt, der unentgeldlich ist. Dem Bericht ist das Programm der Kirchenaufführungen im Jahre 1903 beigegeben, das kirchliche Werke aus den verschiedensten Epochen enthält, besonders auch von neueren Kirchenkomponisten. Das Notenarchiv zählt mehr als 2000 Nummern, darunter bei 400 Messen. Künstlerischer Leiter ist Kapellmeister Karl Rouland.

Würzburg. 29. Jahresbericht der Königl. Musikschule. Die Schule hat 19 Lehrkräfte, 233 berufsmäßige Musikschüler (129 weibliche, 104 männliche), im ganzen 944 Eleven (377 Schüler von Gymnasien und des Lehrerseminars empfangen Unterricht im Chorgesang). Von großen Werken mit Orchester wurden Bach's Matthäuspassion, die Kantate »Wachet auf«, Wolfrum's Weihnachtsmysterium«, Pohlig's sinfonische Dichtung »Per aspera ad astra«, Beethoven's »Schlachtsinfonie« u. a. m. unter Mitwirkung sämtlicher Lehrkräfte aufgeführt. Am 12. Juli fand ein Festakt und Konzert zur Feier des 100jährigen Bestehens der Anstalt statt. Die Direktion der Musikschule liegt in Händen des Hofrat Dr. Karl Kliebert.

Notizen.

Deutsche Volkslieder-Bibliothek. Unter diesem Namen wird am 1. Oktober ein Musikverlag (Emil Weißenturn, Düsseldorf) ins Leben treten, der beabsichtigt, die bei dem bekannten Scherl'schen Preisausschreiben zurückgewiesenen Lieder (gegen 9000) zu veröffentlichen, mit der Begründung, daß das Volk, nicht ein Preisrichterkollegium die richtige Instanz sei, um in Sachen der Volkstümlichkeit zu entscheiden. »Lasset das Volk hören — das Volk wird ergründen«, heißt es unter anderem. Es wird

sich empfehlen, von Anfang an zu diesem Unternehmen Stellung zu nehmen: Die aus 30 Liedern bestehende Sammlung »Im Volkston« bedeutete im Grunde genommen durchaus ein Fiasko des zeitgenössischen volkstümlichen Liedstieles, warf überhaupt ein sehr scharfes Licht auf das Musikfühlen der Gegenwart, indem sich in der Sammlung auch nicht ein einziges Lied befindet, das genügend innere Kraft besitzt, um wirklich volkstümlich zu werden. Das Preisrichterkollegium bestand aus Männern, auf deren Urteil man schon etwas geben kann; das Volk in der Weise zum Richter zu ernennen, daß man es unter Tausenden größtenteils sicher recht fragwürdigen Erzeugnissen wählen läßt, ist wohl ein recht unglücklicher Gedanke, wie man dem ganzen Unternehmen, auf diesen Wegen zu volkstümlichen Liedern zu gelangen, von Anfang an nicht viel Erfolg phrophezeien konnte. Und jetzt soll, nachdem man an den Proben der 30 Lieder bereits genug hatte, der ganze Liederhaufen in die Öffentlichkeit geworfen werden!

Johan Josef Fux-Gedenkfeier. Die Musikgeschichtskurse an der Schule des *steiermärkischen Musikvereins* in Graz veranstalteten am 19. Juni l. J. eine Gedenkfeier für den 1660 in Steiermark geborenen »Patriarchen der Musik in Österreich«, dem Lehrvorbilde der Wiener Klassiker und Verfasser des berühmten »*Gradus ad Parnassum*«. Unter Anregung und unter Anleitung ihres Lehrers, Herrn Anton Seydler, sammelten die Schüler und Schülerinnen für die Errichtung eines Gedenksteines am Geburtshause Fuxens, welcher feierlich enthüllt wurde. Vormittags fand im Festsaale der Musikvereinsschule in Graz eine musikhistorische Vorfeier statt, bei welcher ein Schüler Seydler's, Herr Walther von Semetkowski, einen Vortrag über das Leben und Wirken Fuxens, sowie über die allgemeinen musikalischen Zustände in Wien unter Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. hielt. Die Aufführung einer Orgel-Fuge in F-moll, sowie einer Ouvertüre-Suite in B-dur unter Direktor Wickenhausser's Leitung und des Sanctus und Benedictus aus der »Missa purificationis« von Fux unter Seydler's Direktion veranschaulichte den zahlreich anwesenden Festgästen die noch immer wirksame Kunst des österreichischen Altmeisters.

Mit den Mittagszügen fuhren Hunderte von Festgästen, darunter die hervorragendsten musikalischen Persönlichkeiten von Graz, nach dem in jüngster Zeit emporblühenden Kurorte Laßnitz an der Staatsbahn, von wo aus Hirtenfeld in $1^1/_2$ Stunden zu Fuß zu erreichen ist. Am Festort selbst, welcher in herrlicher Gegend, im Herzen des steirischen Hügellandes, auf der Höhe des Schemmerls liegt, hatten sich bereits mehrere Tausend Bauern aus der Umgegend eingefunden, so daß die an sich ganz und gar musikhistorische Enthüllungsfeier, welche unter den üblichen Ansprachen und der Absingung von Beethoven's »Ehre Gottes«, sowie eines Sanctus von Fux vonstatten ging, zu einem echt ländlichen Volksfest anwuchs.

Herrn Anton Seydler und seiner kunstbegeisterten Schülerschar gebührt für die Veranstaltung dieser musikalisch-patriotischen Feier, sowie für die Errichtung des schönen Gedenksteines am Geburtshause einer der bedeutendsten Persönlichkeiten der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts ungeteiltes Lob.

Haydn-Feier in Eisenstadt. Der *Oedenburger Musikverein* veranstaltete am 12. Juni eine Erinnerungsfeier in der Eisenstädter Bergkirche, in welcher bekanntlich Haydn's Gebeine bestattet sind. Zur Aufführung gelangte die *D-moll*-(Nelson-)Messe (komponiert 1798) unter der Leitung des Herrn Dr. Eugen Kossow.

Leipzig. II. Bach-Fest vom 1. bis 3. Oktober 1904. Das von der Neuen Bach-Gesellschaft veranstaltete zweite Bach-Fest findet nicht, wie in Zeitschrift V. 8. S. 330 gemeldet, unter der künstlerischen Leitung Hermann Kretzschmar's, der von derselben leider wegen Arbeitsüberlastung zurücktreten mußte, sondern Karl Straube's, Organist an St. Thomæ und Dirigent des Bachvereins, statt. Das Fest weist jetzt folgendes Programm auf:

Sonnabend-Motette den 1. Oktober: Orgelpräludium und die Motetten: »Singet dem Herrn« und »Der Geist hilft unserer Schwachheit auf« (Leitung Professor Schreck, Thomaskantor). Abends 7 Uhr: **Orchesterkonzert** im Gewandhause. Leitung: Karl Straube, Organist zu St. Thomæ. Orchester: Gewandhaus-Orchester. 1. J. S. Bach, Suite Nr. 4 (D-dur) für Orchester. 2. Bach, Konzert (D-dur), für ein Klavier und Orchester

(Herr A. Reisenauer). 3. G. F. Händel, Arie für Tenor aus »Acis und Galathea« (Bearbeitung von M. Seiffert), (Herr Pinks). 4. Bach, Konzert (D-moll) für drei Klaviere und Orchester (die Herren Reisenauer, Pembaur jr., An. v. Rössel). 5. G. F. Händel, Concerto grosso Nr. 12 in G-dur für Orchester (Bearbeitung von Dr. M. Seiffert) (Violini Soli: die Herren E. Wollgandt und H. Hamann). 6. Bach, »Der Streit zwischen Phöbus und Pan«, Dramma per musica (Frau Emilie Buff-Hedinger, Frl. M. Philippi, Herr E. Pinks, Herr A. van Eweyk, Bachverein). Sonntag, den 2. Oktober Vorm. 11 Uhr: **Kammermusik-Matinée** im kleinen Saale des Neuen Gewandhauses. Dirigent: Herr Karl Straube. 1. J. S. Bach, Brandenburgisches Konzert Nr. 4 in G-dur (Solisten: die Herren E. Wollgandt, M. Schwedler, O. Fischer; Cembalo: Dr. M. Seiffert). 2. J. S. Bach, Suite (C-moll, Nr. 5) für Violoncello-Solo (Herr Prof. J. Klengel). 3. G. F. Händel, Cantata di Camera für Tenorsolo (Bearbeitung von Dr. M. Seiffert) (Herr E. Pinks). 4. Soli für Klavier (Herr R. Buchmayer): a) G. Böhm (1661—1733), Präludium, Fuge und Postludium (G-moll); b) Tanzstücke aus der Zeit von 1650 (aus drei Ms.-Bänden der Lüneburger Stadtbibliothek); c) Chr. Ritter (geb. um die Mitte des 17. Jahrh.), Sonatine (D-moll). 5. J. S. Bach, Sonate Nr. 3 (E-dur) für Violine und Klavier (die Herren Prof. Dr. J. Joachim, R. Buchmayer). 6. J. S. Bach, Kantate »Schweigt stille, plaudert nicht« (Frau E. Buff-Hedinger, Herr E. Pinks, Herr A. van Eweyk). Nachm. ½5 Uhr: **Gottesdienst** in der Thomaskirche in der liturgischen Gestaltung der Zeit J. S. Bach's. — Die Predigt hält Herr Prof. D. Smend aus Straßburg. — Die Liturgie hält Herr Pfarrer Dr. Lehmann aus Freiberg. — Motette von Haßler, Kantate von J. S. Bach, »Gott der Herr ist Sonn und Schild«. Montag, den 3. Oktober Vorm. ½10 Uhr: **Hauptversammlung der Neuen Bach-Gesellschaft** im Saale des Künstlerhauses. 1. Eröffnung durch den Vorsitzenden Herrn Geh. K.-R. Prof. D. G. Rietschel. — Vorträge der Herren Pastor Greulich aus Posen (Bach und der evangelische Gottesdienst); Dr. M. Seiffert aus Berlin (Praktische Bearbeitungen Bach'scher Kompositionen); Dr. A. Heuß in Leipzig (Bach's Rezitativbehandlung mit besonderer Berücksichtigung der Passionen). Diskussion. — Nachm. 6 Uhr: **Kirchenkonzert** in der Thomaskirche. Dirigent: Herr Karl Straube. 1. J. S. Bach, Choral (G-dur) für Orgel »In dir ist Freude« (Alexander Friedrich von Hessen, Königliche Hoheit). 2. J. S. Bach, Vier Kirchenkantaten: a) »Herr, gehe nicht ins Gericht«, b) »Jesus schläft, was soll ich hoffen«, c) »Wachet, betet, seid bereit«, d) »Erfreuet Euch, ihr Herzen« (Frau E. Buff-Hedinger, Frl. M. Philippi, die Herren E. Pinks, A van Eweyk, M. G. Fest).

Der Preis einer Dauerkarte für die drei Konzerte beträgt 10 ℳ. Die Inhaber solcher Karten erhalten reservierte Plätze für die Motette und den Gottesdienst. Einzelkarten für die Konzerte kosten je 4 ℳ. Die Mitglieder der IMG. erhalten gegen Vorzeigung der Quittung über den diesjährigen Jahresbeitrag Dauerkarten zu dem ermäßigten Preise von 6 ℳ.

Die Wagner-Denkmalsfrage scheint endlich ziemlich gesichert zu sein. Leipzig besitzt bis dahin weder ein Denkmal, noch weist eine Straße noch ein Platz darauf hin, daß in dieser Stadt Wagner geboren worden ist. Zu den mancherlei Gründen für dieses merkwürdige Faktum muß angeführt werden, daß Leipzig als Geburtsort des Meisters besonders bedacht sein muß, seinem großen Bürger ein würdiges Denkmal zu setzen und deshalb länger zögerte, als der Bedeutung Wagner's entspricht. Das Denkmal soll kein Geringerer als Max Klinger ausführen, der ebenfalls Leipziger ist. Das Modell ist bereits entworfen. Preisausschreibung wurde keine veranstaltet. Als Platz ist der vor dem »Alten Theater« ersehen, der auch den Namen Wagner's tragen soll. Hiergegen erheben sich aber innere Bedenken: Im alten Theater werden Operetten und kleinere Schauspiele aufgeführt, und es trägt ziemlich viel Ironie in sich, wenn der Meister des Musikdramas vor dem Hause steht, in dem der »Bettelstudent« und die »Geisha« ihren ständigen Sitz haben. Zudem wird die Zeit nicht mehr so gar fern sein, daß man dieses Theater überhaupt abreißt, und ob man dann einen eventuell neuen Theaterbau dem Denkmal anpassen wird und kann, ist mehr als unsicher. Hoffentlich erwägt man noch die Ortsfrage. Das Denkmal soll in einigen Jahren fertiggestellt sein.

London. — The *Royal College of Organists*, founded 1864, giving diplomas to almost all the organist-profession, has moved from Bloomsbury to a building in Kensington Gore, next Albert Hall. Building was given to nation for musical purposes in 1875 by Sir C. J. Freake; first occupied by Nat. Training School of Music,

then till 1896 by Roy. Coll. of Music. Inauguration on 5 July 1904 by H. R. H. Prince Christian, supported by Sir F. Bridge (Pres., Roy. Coll. of Organists, and most heads of musical profession. Brilliant ceremonial. Banquet in evening.

The „Worshipful Company of Musicians", one of the ancient City guilds, opened a "*Music Loan Exhibition*" from 28 June to 16 July 1904, with daily lectures. On grounds of space, can only be here said that the enterprise was most liberal, management excellent, collection the most distinguished yet made in England, and lectures thoroughly useful and popular. Detailed notice in next number.

Ein **Hugo Wolf**-Bildnis hat der Leipziger Verlag Lauterbach und Kuhn veröffentlicht. Dasselbe ist eine Reproduktion in Heliogravüre des Originalreliefs an dem Grabdenkmal H. Wolf's von Edmund Hellmer-Wien. Das Bildnis gibt einzig den Kopf des Tondichters, der ausgezeichnet getroffen ist und ungemein scharf aus dem grünen Hintergrunde heraustritt. Der Preis des Kunstblattes ist ℳ 6,—.

Kritische Bücherschau

über neu-erschienene Bücher und Schriften über Musik.

Karlowicz, Mieczyslaw. Souvenirs inédits de Frédéric Chopin. Traduits par Laure Disière. Paris und Leipzig, H. Welter, Editeur. 1904. gr. 8⁰. 3 und 224 Seiten. Pr. 7 Fr. 50 ct.

Über diese hochwichtige Sammlung von Briefen Chopin's, wie solchen an ihn ist in Zeitschrift V. 5/6 S. 219 ff. ausführlich die Rede gewesen. Hier handelt es sich um eine französische Übersetzung der polnischen Briefe. Hierzu ist zu bemerken, daß zwölf Briefe der George Sand an Mme Indrzeïewicz, ferner fünf Briefe ihrer Tochter, Solange Clésinger, an Chopin, in der französischen Ausgabe fehlen, weil ihre Veröffentlichung in Frankreich von der Familie der G. Sand untersagt wurde.

Hinton, C. Howard. The Fourth Dimension. London, Swann Sonnenschein. New York, John Lane, 1904. pp. 247, Crown 8vo.

In the "Bhagavadgitá", untold centuries B. C., Arjuna standing in his war-chariot before his foes hears from Krishna in human charioteer form in 18 cantos the essence of Hindu religion. Herbert Spencer would doubtless call this "boyish". Nevertheless it is sufficiently adult to have furnished the faith to millions on millions of men in hundreds of generations. It ceaselessly preaches the folly of men who limit their belief to the range of their own senses. Parmenides the Greek Colonial of Elea in Italy, about 500 years B. C. gave in Greek hexameters his mighty exposition of Nature, and said that beyond the imaginings of men, the semblance of things, there was the unchangeable heart of truth, ἀληθείης εὐπειθέος ἀτρεκὲς ἦτορ. Plato, beginning the 7th book of the "Republic", shows how men bound so as to see everlastingly only a wall in front of them and shadows passing thereon could be cognizant of existence in a superficies only and not in a solid state; and raises thereby in some sort suspicions about the finality of our own limitations. — The history of the doubts thrown on Euclid's assumptions about space, to end of 18th century, will be found in Stäckel and Engel's "Theorie der Parallellinien von Euklid bis auf Gauss", Leipzig, 1895. Immanuel Kant (1724–1804) in his early works recognised a possibility of more than 3 dimensions. In 1831 the Hungarian Johann Bolyai de Bolyai (1802—1860), captain of Engineers, published a work in Latin squaring the circle in hyperpolic space; while in 1840 the Russian mathematical professor Nicholas Ivanovitch Lobatchewsky (1793–1856, Rector of Kazañ Univty., died blind), published in Crelle's "Journal de Mathématiques", his revolutionary "Théorie des parallèles". In both these works of transcendent mathematics, the bonds of the senses were loosed, and the idea of "dimension" was either extended or eliminated. The authors' efforts first arose from combating the uni-

versality or conceptional necessity of Euclid's assumptions about parallel lines. Then they found themselves among a new physical world of "sheer" and distortion; — where for instance the square on the hypothenuse = the difference and not the sum of the squares on the sides of a right-angled triangle (Euclid, I, 47), so that Pythagoras's joy was not wholly prophetic. The analytic Metageometry of Bolyai and Lobatchewsky, and others since them, has paved the way to considering practically a Fourth Dimension. — For at least a generation past many have had the conviction that this, like the denial of the cosmic universality of gravitation, must soon come; — though the recent article on "Non-Euclidean Geometry" in New Vols. Encycl. Britannica, by a juvenile authority, will help in no wise in that direction. Astronomers with their great distances have been unsuccessful in detecting "curvatures" of space by human sense. But analytic reasoning, and the consideration of the indefinitely small (instead of the indefinitely great), have brought what may be called evidences and pre-monitions of a Fourth Dimension. If a sentient being of extraordinary flatness, with no perceptions of more than flatness, spent existence in sliding over a smooth plane, he would live and think in 2 dimensions. Should a cube stand upon his plane, he could not think of such; he could only think of and apprehend the superficial square which the cube's base occupied on the plane. If a spiral passed downwards moving through his plane, he could only see a succession of points travelling round and round in a circle in his plane; the rest would be a blank to him. But one is not supposing infinite, only approximate, flatness. So that the being having just a slight substance in the way of thickness, might in course of time, and by self-cogitation evolve a glimmering of the idea of height, and so of a 3rd dimension. Now we are in precisely the same condition one degree higher. We are constituted to apprehend a solid world of 3 dimensions; and if an object in 4 dimensions was athwart us we could only be cognizant of it as say a cube, while the rest of its properties would be to our senses just as if they did not exist. Yet having within us an insignificant fraction of the quality of a 4th dimension, we may by great effort train our minds to have a glimmering of such. We are beginning to have it. Geometrically, what is a world of 4 dimensions? From every point of a solid cube (as we know it), interior as well as exterior, it must be possible to draw a line, in an unknown direction which exists though we cannot cognize it; that will be the geometric guess. Dynamically, what is it? One elementary illustration would be that a body like a bowl revolving would simultaneously turn itself inside out as to everyone of its particles; even in the ordinary fluids of which we are cognisant something like that occurs. Another would be that it would have movements like a series of infinite looking-glass inversions. Phenomenally, what is it? There are many who think that magnetism, electricity, and even life, are but manifestations of the 4th dimension acting in conjunction with the 3 which we know. Metaphysically, what is it? Who can say, how far the soul of man is wrapped up in such thoughts as this? But their vast possibilities make one surmise more truth in the courage which says "I believe", than in the cowardice which says "I know nothing". Finally, what has it to do with the special subject of this Journal? Simply that *aesthetics* quite defy analysis with our existent means. It may be that the properties of numbers, and even the principles of beauty, will receive a flood of light, when thoughts on a *Fourth Dimension* become the common property of mankind. The American author of the present work has done his utmost to lead the reader to constructive thought. Charles Maclean.

Molitor, P. Raphael, Benediktiner in Beuron. Deutsche Choral-Wiegendrucke. Ein Beitrag zur Geschichte des Chorals und des Notendruckes in Deutschland. Verlag von F. Pustet, Regensburg usw. 1904; Druckausführung F. Bruckmann, München.

Nachdem Verf. im 1. Band seiner »*Nachtridentinischen Choralreform zu Rom*« 1901, S. 94 ff. die italienischen Choralnotendrucke des 1. Jahrhunderts der Buchdruckerkunst eingehender beachtet hatte, legt er hier eine ausgezeichnete umfassende Monographie über die deutschen Choral-Wiegendrucke von 1476 bis etwa 1520 vor (spätere werden nur vereinzelt mit berücksichtigt) als Festgabe zur 13. Zentenarfeier des Todes Gregors des Großen, typographisch auf das prächtigste ausgestattet. Das Titelbild reproduziert ein Bild Gregors aus clm. 4456, 11. Jahrh.; 8 Faksimiles im Text und 26 Tafeln im Anhang dienen als Druckproben aus den besprochenen Werken. Der Text bringt 1) eine knappe, an neuen Einzelheiten reiche Darstellung der gotischen Notation um 1500 in der deutschen Theorie (Glarean, 2 Münchener Anonymi mus. 1571 und 1573 und Henricus Helenae) und in deutschen Wiegendrucken mit eingehenden

Beobachtungen über die Praxis der Neumenschreibung dieser Zeit; 2) Erläuterung der beiden Druckverfahren, Holzschnitt und Typendruck, und Besprechung aller einzelnen bisher dem Verf. nachweisbaren Drucke von deutschen im Auslande oder in Deutschland selbst tätigen Druckern, begleitet von einem übersichtlichen Verzeichnis derselben mit Angabe der Bibliotheken, die sie besitzen. Zu S. 8 ist zu bemerken: Verf. nennt den Namen Henricus Helenae »sonst unbekannt« und seine Summula Musicae (Ven. Marc. l. VIII, 24) »bisher wenig oder gar nicht beachtet«. Offenbar ist diese Handschrift identisch mit der zuerst von Danjou in seinem Brief vom 24. XI. 1847 (Lettres d'Italie, Rev. et Gaz. mus. de Paris XV. 9) kurz erwähnten, über die seither nichts genaueres bekannt geworden ist. Der Name Henricus Helene kommt ferner in der Komponistenaufzählung einer Motette anscheinend aber des 14. Jahrhunderts in einer verbrannten Straßburger Handschrift vor (Coussemaker, les Harmonistes du XIV. siècle, S. 13; vgl. Sammelbände IV, 26). F. Ludwig.

Druckfehlerberichtigung. In der Besprechung des »Kirchenmusikalischen Jahrbuchs« (Heft 10 muß es heißen: S. 421, Sp. 1. Z. 21 von unten einst statt nicht, Sp. 2 Z. 22 kanonistischer, S. 422 Sp. 1, Z. 4 biobibliographische, Z. 33 Ignaz.

Nelle, Wilhelm. Geschichte des deutschen evangel. Kirchenliedes. (B. III von Schlößmann's Bücherei für d. christliche Haus). Hamburg, Gust. Schlößmann's Verlagsbuchhandlung. 1904. Pr. 2 *M*.

Dieses vortreffliche Buch auch in unserer Zeitschrift anzuzeigen und ihm die wohlverdiente Empfehlung mit auf den Weg zu geben, erscheint gewiß gerechtfertigt. Erhalten doch die evangelischen Kirchenlieder erst durch die schwesterliche musikalische Kunst in den Melodien wie die Juwele durch die goldene Fassung die wahre Befähigung dem Gottesdienste zum Schmuck und der Gemeinde zur Erbauung und zum Segen zu dienen. Wie wenige ist gerade Nelle für eine solche Kirchenliedergeschichte berufen, der seit Bestehen der Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst derselben reiche und wertvolle Beiträge auf dem Gebiete der Hymnologie geliefert hat. Die Resultate seiner langjährigen Forschungen sind reichlich in dem Büchlein verstreut, das aber in der künstlerisch vornehmen und begeisternden Art der Schilderung durchaus nicht den Eindruck aufdringlicher Gelehrsamkeit macht, sondern dem Leser eine herzerquickende Lektüre sein wird. Wenn wir einen Wunsch aussprechen dürfen, so wäre es der, daß Nelle bei einer nächsten Auflage in einem Anhange die wichtigste Literatur zum Kirchenliede geben möchte. Es wird manchem Leser des Buches damit gedient sein. B. F. R.

Pougin, Arthur. Essai historique sur la Musique en Russie. Paris, Librairie Fischbacher. kl. 8⁰. 274 S.

Das Buch des bekannten französischen Musikgelehrten verdient, obwohl es weniger auf durchaus selbständigen Studien als auf geschickter Verwertung des vorliegenden literarischen Materials. Auszügen aus Briefen russischer Freunde usw. beruht, auch in Deutschland entschiedene Beachtung, zumal es sinngemäße Disposition mit der Gabe anschaulicher und übersichtlicher französischer Darstellungskunst verbindet. Den zahlreichen, meist sehr brauchbaren kleinen Musikgeschichten Böhmens, Skandinaviens, Rußlands aus der Feder Pougin's, Soubies' u. a. haben wir in deutscher Sprache leider nichts entgegenzusetzen! Das ist doppelt bedauerlich und verwunderlich, als die Wechselbeziehungen zwischen germanischer und slavischer Tonkunst immer mannigfaltiger werden. — Zu den besten Partien des vorliegenden Werkchens gehört Kap. III (Glinka), Kap. IV (Serow, Darkomischky), aus Kap. V die warmherzige, aber überschätzende Würdigung Rubinsteins, Kap. VI (die 5 »Novatoren«). Merkwürdigerweise ist Tschaikowsky denn doch allzu kurz weggekommen, seine Eigenart zu wenig plastisch dargestellt; seine Würdigung hätte doch mindestens denselben Raum wie die des ihm als Komponist im allgemeinen unterlegenen Rubinstein — über den übrigens Cui, wenn er den starken deutschen Einfluß bei ihm nachdrücklich betont, sehr richtige Worte geschrieben hat — einnehmen müssen. Überhaupt wird der unglückliche Cui bei jeder Gelegenheit und nicht immer mit Recht als Wortführer der fünf »Novatoren« mit höchst spitzigen und ironischen Pfeilen beschossen. Das französische Element in seinen Kompositionen wurde übersehen. Sehr hübsch sind gleich ihm die übrigen »Novatoren«, namentlich der sehr ausführlich behandelte Moussorgsky uns nahe gebracht, nur Balakirew, so sehr ich auch mit Pougin vor seiner Überschätzung warnen möchte, erscheint mir doch zu oberflächlich und knapp erfaßt. Weniger befriedigt die den jüngsten Nachwuchs behandelnde Partie des Buches; hier sollten Rebikoff und die beachtenswerten Deutschrussen P. Juon und A. Winkler nicht fehlen. Sie ist allzu knapp und all-

gemein gehalten, der Stoff nicht organisch verarbeitet. So hebt sie an Wihtol nicht das lithauische Lokalkolorit seiner meisten Werke hervor, und kommt häufig nicht über trockene Nomenklatur aus dem Balaïeff-Katalog heraus. Hier würde es sich vielleicht für spätere Auflagen empfehlen, die Sondergruppen der Kaukasier (Karganow bis Ivanow), die Südrussen und Levantiner (Blumenfeld, Alpheraky, Kalafati), deren Kunst oft erheblich andersgeartet ist, abzutrennen. Manche Stellen fordern in diesem Kapitel zum Widerspruch heraus, vor allem läßt sich aber die Behauptung, daß nur (S. 249) Rußland und Frankreich augenblicklich eine nationale Tonschule besitzen im Hinblick auf die große nationale in Skandinavien, nicht stützen. Zur Einführung in russische Tonkunst ist das Werk jedoch neben dem freilich höchst subjektiven »La Musique en Russie« Cui's vorzüglich geeignet. Ein erschöpfendes Register erhöht seine Brauchbarkeit. W. Niemann.

Riemann, Hugo. Handbuch der Musikgeschichte. Erster Teil des ersten Bandes: Die Musik des klassischen Altertums. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 8⁰. XVI, 258 S. broch. 5,— *M*, geb. 6,50 *M*.

Ein besonderer Vorzug des vorliegenden Geschichtswerkes, welches mit der Musik des klassischen Altertums anhebt, besteht darin, daß in der Einleitung die Quellen nachgewiesen werden, aus welchen unsere Kenntnis der Musik des Altertums geschöpft ist. Das erste Kapitel des ersten Buches behandelt das Epos und den Nomos. Gerade die letztere Dichtungsart der Griechen bietet seit Auffindung einer umfangreichen Nomosdichtung in der neuesten Zeit den Gelehrten interessanten Stoff zu eingehender Kunstbetrachtung. Es wird sogar behauptet, daß es nicht nur gesungene resp. musikalisch rezitierte, sondern auch solche Nomoskompositionen gegeben habe, welche nur instrumentaliter ausgeführt worden seien. Leider besitzen wir nicht den kleinsten Musikrest von dieser Kunstgattung, so daß wir lediglich auf die geistvollen Darlegungen Guhrauer's und anderer, deren treffliche Arbeiten der Verfasser mit Recht rühmt, angewiesen sind.

Auch von Olympos und Terpander sind keine Melodien erhalten. Wohl aber wird von dem ersteren berichtet, daß er mit seinem Aulos (Pfeife) merkwürdige Wirkungen hervorgebracht habe, indem er beim Blasen einen Ton übersprang. Es sei dies die Lichanos gewesen. Nun meint der Verfasser, hier sei von der phrygischen Lichanos die Rede, und kommt so zu dem Resultate, daß Olympos nicht den Ton »g«, sondern »f« im dorischen Tetrachorde, auf das er diese Manier übertragen habe, ausgelassen hätte. Das wäre eine ähnliche Melodiebildung, wie bei der asiatischen fünftönigen Skala und bei den altchristlichen Gesängen. An und für sich ist es ja ganz gleich, ob Olympos den einen oder den anderen Ton ausgelassen hat, aber in dem berühmten 11. Kapitel bei Plutarch heißt es ausdrücklich, daß Olympos oft von der Mese oder auch von der Paramese aus mit Überspringung der diatonischen Lichanos zur diatonischen Parhypate übergegangen und so der Erfinder des enharmonischen Geschlechtes geworden sei. Von einer phrygischen Mese ist dabei nirgends die Rede, und so wird es wohl dabei bleiben müssen, daß Olympos den großen Terzschritt bevorzugt hat und nicht den kleinen, wie der Verfasser meint. Beim Durchspielen der beiden in Delphi aufgefundenen Apollohymnusbruchstücke wird man von Anfang bis zu Ende an die plutarch-aristoxenische Anekdote erinnert, und es liegt die Vermutung nahe, daß die Griechen bei ihren heiligen Gesängen seit Olympos diese eigenartigen melodischen Wendungen nicht nur gern anwendeten, sondern den Diatonos (Lichanos) überhaupt ausließen. Im oberen Tetrachord, oberhalb der Mese ist es nicht viel anders, und es tritt nur noch der Modulationston hinzu, welcher dicht oberhalb der Paramese synemmenon liegt und die neuere Enharmonik bewirkt. Bezüglich der letzteren muß darauf hingewiesen werden, daß sich die Welt seit Bellermann in einem großen Irrtum befand, indem sie glaubte, der griechische, ohnehin sehr kleine Halbtonschritt sei in zwei Teile zerlegt worden. Die Berechnungen des enharmonischen Geschlechtes sind seit Archytas immer so gewesen, daß die Terz mit dem Zahlverhältnisse 5:4 (bei Eratosthenes wenigstens annähernd) ausgedrückt wurde, und so wird also, wie der Verfasser S. 211 ganz richtig behauptet, den Griechen die Terzbedeutung der Töne ins Ohr gegangen sein. Nur wäre es wünschenswert gewesen, daß die Berechnungen des enharmonischen Geschlechtes, in welchem diese Terz offenbar eine große Rolle spielte, mit angegeben worden wäre. Aristoxenos mit seiner mechanischen Einteilung des Tetrachordes ist in diesem Punkte weit weniger maßgebend, als die Pythagoräer mit ihren Limma- und Kommaschritten. Olympos aber, der weder die pythagoräische, noch die aristoxenische Einteilung des Tetrachordes kannte, wird auf seinem Aulos ein unserer natürlichen Terz ähnliches Intervall geblasen haben. Die fünftönige halbtonlose Skala, die nach des Verfassers und aller

vorurteilsfreien Musikgelehrten Meinung die Grundlage aller Musik bildet, wird zur Zeit des Olympos noch üblich und von ihm selbst ebenfalls angewendet worden sein.

(Forsetzung folgt.)

A. Thierfelder.

Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe. 1853—71. gr. 8⁰. XXXII und 366 Seiten. Berlin, Alexander Dunker. 1904.

Dieses Buch gehört nicht nur zum Eigenartigsten in der ganzen Wagnerliteratur, sondern es nimmt überhaupt eine Ausnahmestellung in der Brief- und Bekenntnisliteratur großer Männer ein. Man wüßte kaum etwas anzugeben, was man ihm zur Seite stellen könnte. Goethe's Briefe an Frau von Stein erinnern durch ihre Glut, die Tiefe der Empfindung, dem völligen Sichaussprechen eines Mannes an eine Frau an diese Bekenntnisse, in ihrem Charakter, sozusagen ihrer Tendenz, sind sie grundverschieden. Vor allem geben die Briefe neue Aufschlüsse über Wagner als Mensch, der unendlich steigt. Dieses Liebesverhältnis Wagner's zu Frau Wesendonk, von dem man manches, im Grunde genommen aber doch nichts wußte, erhebt sich so eminent weit über das, was man als »menschlich« bezeichnet, daß hier alles verstummen muß, was die Welt dem Menschen Wagner vorzuwerfen geneigt war. Das Buch gerade nach dieser Richtung zu »besprechen«, wobei man das Allerzarteste, das es gibt, berühren müßte, wolle man nicht verlangen. Wer Wagner als Mensch verstehen will, muß dieses Buch als wichtigstes in die Hand nehmen. Jeder Mensch von Feingefühl wird eine gewisse Art von Scham empfinden, daß er derartige Bekenntnisse lesen darf. Wunderbare Beispiele von Wagner's bekannter Tierliebe bringt das Buch eine ganze Anzahl. Wieviel trägt ferner dieses Buch zur Psychologie der beiden Geschlechter bei: Frau Wesendonk, ein feinfühlig künstlerisches Wesen, ist vor ihrer Bekanntschaft mit Wagner sozusagen ein unbeschriebenes Blatt. Wagner macht sie zu der, als die sie in den Briefen dasteht: er haucht ihr seine Seele ein. Indes, auch hier nur die Andeutung. Überaus wichtig ist dann das Buch wegen der Entstehung mancher Werke, besonders des Tristan und Parsifal. Wir erfahren, daß die Stoffe dieser Werke zuerst ineinanderfließen und sich erst allmählich voneinander loslösen, daß der Tristan so durchaus eine Frucht von Wagner's Verhältnis zu Frau Wesendonk ist, wie man es bis dahin nicht annahm. Überhaupt ist gerade diese Liebes- und Leidensperiode die weitaus innerlich fruchtbarste; alles was später kommt, ist in dieser Zeit durchlebt, Parsifal ebenso wie die Gestalt des Hans Sachs. Von ganz besonderem Interesse ist die künstlerische Tendenz des Parsifal, die in erster Linie Nietzsche zum schärfsten Gegner Wagner's machte. Nietzsche's Ansicht, daß Wagner erst in Bayreuth zur Mitleidsidee kam, ist vollständig hinfällig. Schärfer als in dem Tagebuch vom 1. Oktober 1858 hat Wagner seine ganze Theorie des Mitleidens auch im Parsifal nicht ausgesprochen und im Brief 75 S. 144 (1859) heißt es: »genau betrachtet ist Anfortas der Mittelpunkt und Hauptgegenstand .... es ist mein Tristan des dritten Aktes mit einer undenklichen Steigerung«. Das ist nicht allein dieses Umstandes wegen wichtig, sondern deshalb, weil der so ungemein mitteilsame Wagner in den langen Jahren seines Verkehrs mit Nietzsche sich diesem gegenüber nicht des geringsten darüber aussprach, eines der Beispiele dafür, daß Wagner je nachdem, und insbesondere wenn es die letzte künstlerische Absicht eines Werkes betrifft, sehr schweigsam sein konnte. So ist es jedem Wagnerkenner eine bekannte Sache, daß Wagner über den »Ring« sich verhältnismäßig wenig ausspricht. Gerade über dieses Werk geben die Briefe gar keine Auskunft; es ist in dieser Zeit vollständig in den Hintergrund getreten. Das darf man aber unbedingt sagen, hätte Wagner in der Zeit, da er sich intensiv mit dem »Ring« beschäftigte, jemand gehabt, dem er sich so anvertraut hätte wie Frau Wesendonk, wir hätten über manche noch sehr strittige Frage in diesem Werke Auskunft. Daß er sich z. B. Liszt voll ausgesprochen hätte, dafür liefern verschiedene Briefstellen den Gegenbeweis. Und von Freunden war ihm seit Uhlig's Tod Liszt sicher der vertrauteste. Wichtig sind die Briefe über die Pariser Bearbeitung des Tannhäuser, die hiernach als die einzig gültige zu gelten haben wird, hochinteressant sind seine Bemerkungen über die französische Übersetzung. Das sind alles nur Andeutungen. Da das Buch aber zu denen gehört, die eigentlich jeder lesen muß, so kann man es bei diesem bewenden lassen. Zu sagen ist noch, daß der Herausgeber, Prof. Dr. Golther, die Sammlung mit einer sehr willkommenen, vornehmen Einleitung versehen und auch zu einzelnen Briefstellen kurze, nirgends sich aufdrängende Anmerkungen gegeben hat.

A. H.

Wotquenne, Alfred. Thematisches Verzeichnis der Werke von Chr. W. v. Gluck (1714—1787). Deutsche Übersetzung von Josef Liebeskind.

Breitkopf und Härtel. 1904. gr. 8⁰. XI und 246 Seiten. Französische und deutsche Ausgabe. Preis je *M* 15.

Dieses Buch gibt trotz der Werke von Schmid und Marx, die teilweise stark anfechtbar sind, den Grundstock einer Gluckbiographie, indem es einmal das Notwendigste, die Bibliographie in Ordnung bringt. Ein bewundernswerter Fleiß und eine ungemeine Gründlichkeit steckt in diesem Werke, das sich ebenbürtig den Verzeichnissen Köchel's, Jähn's zugesellt. Von hier aus kann eine Biographie mit Erfolg in Angriff genommen werden. Interessant ist besonders, was sich über den Telemacco ergibt, nämlich, daß diese Oper erst 1765 aufgeführt wurde, und es sich um keine Umarbeitung einer 1750 in Rom aufgeführten Oper handelt. Bekanntlich ist der Telemach die wichtigste Vor-Reformoper und man hatte Mühe, ihn in der Zeit von 1750 zu erklären. Gerade der bibliographische Teil ist in Wotquenne's Werk ungemein wichtig; von den massenhaften Entlehnungen aus früheren Werken bekommt man erst jetzt eine klare Übersicht und vollen Einblick. Daß einige Werke bei Wotquenne fehlen, nämlich zwei Oden von Klopstock »Der Jüngling« und »An den Tod«, Orchestersatz in C-moll als Schlußstück des 2. Aktes der »Iphigénie en Tauride« bei Auslassung des Chores: »Contemplez«, eine Kantate: I Lamenti d'amore, 2 Arien aus »Demofoonte« und ein Konzert für Flöte, weist das Referat im »Musikalischen Wochenblatt« 1904 Nr. 21/22 nach, worauf Interessenten verwiesen seien. Daß diese leicht zu begreifenden kleinen Mängel dem so überaus trefflichen Werke keine Einbuße tun, braucht wohl nicht gesagt zu werden.

A. H.

Besprechung von Musikalien.

Jan Brandts Buys, Quintett (D-dur) für Flöte und Streichquartett. Wien, Ludw. Doblinger. Partitur *M* 2.—. Stimmen *M* 8.—. Für Klavier zu 4 Händen, arrang. vom Komponisten *M* 8.—.

Ein in seinem Charakter eigenartiges Werk: ausgesprochene Progammmusik auf dem Gebiete der Kammermusik, eigenartig aber besonders durch das Programm. Es sind vier Sätze, mit Worten des neuen Testamentes überschrieben, die Hirten auf dem Felde, die Erscheinung eines Engels des Herrn, die Weisen aus dem Morgenlande, die Verkündigung des Herrn, daß heute der Heiland geboren ist. Das Ganze gleicht also in der Anlage stark dem Hirtenspiel an der Krippe und den hl. drei Königen in Liszt's Christus, für welche Teile Liszt ja auch nur Instrumentalmusik verwendet hat. Dies dem Komponisten zum Vorwurf zu machen, wäre töricht, denn die hl. Geschichte kann modernen Komponisten ebenso viel Anregung bieten wie früheren. Es kommt einzig auf die Art und Weise an, wie der Komponist seine Aufgabe löst. Sehr glücklich ist die Hinzuziehung der Flöte zum Streichquartett und innerlich ohne weiteres einleuchtend. Zu einem modernen Werke stempelt das Werk sofort die Betonung der »Stimmung«, die Einleitung ist mit ihrer verschwommenen, dämmerigen Melodie, den summenden Bässen ganz darauf berechnet, in dieser Art zu wirken. Eine fromme Weise ist das sich anschließende Pastorale, auch glücklich in der Erfindung und schön in der Stimmenführung. Am wenigsten gelungen scheint mir der zweite Satz, in dem der Komponist unternimmt, den göttlichen Lichtglanz, der die Hirten umleuchtet, zu schildern, nämlich mit feinen, kurzen Noten, die wohl ein unruhiges Flimmern, aber keinen göttlichen Glanz darzustellen vermögen. Der innerlichste Teil, und dies spricht sehr für den Komponisten, ist die Anbetung der Weisen, wenn auch in diesem Liszt in Melodie und Harmonien spricht; gelingen kann aber ein derartiger Satz doch nur einem wirklichen Künstler; die Beifügung des Chorals ist durchaus in der Situation und künstlerisch, erst unsere nüchterne und realistische Zeit konnte ein solches Gewicht auf Anachronismen legen. Der letzte Satz gibt am wenigsten Innerlichkeit, arbeitet etwas stark mit dem Material und legt zu viel Gewicht auf die äußere, nicht innere Freude über die Geburt des Herrn. — Buys, von dem ich weiter kein Wort kenne (das Quintett trägt auch keine Opuszahl), ist jedenfalls ein Komponist, der von der Heerstraße abweicht, modern, wenn auch

nicht durchaus neu, aber ein Künstler mit Poesie und Glauben. Im übrigen, und dies rechtfertige die ausführlichere Besprechung, ist dies Werk wieder eines jener Zeugnisse des Erwachens stärkeren kirchlichen Sinnes in der Musik. Es müßte doch eigentümlich sein, wenn Werke wie der Parsifal, der Christus, auch die Bruckner'schen Messen, keine stärker religiös metaphysische, nicht etwa rein philosophische Zeit voraus verkündeten. Als ein kleines Beispiel der Nachfolge, zumal auf dem Gebiete der Kammermusik, hat dieses Quintett einige Bedeutung. A. H.

Werke aus dem Verlag Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Capellen, Georg. Op. 26. Shogaku Shoka, Japanische Volksmelodien. ℳ 3.—.

Capellen hat eine Reihe japanischer Kinderlieder als zweihändige Klavierstücke bearbeitet; die Melodien, von Isawa, dem Direktor des Lehrerseminars in Tokyo, gesammelt, sind dem Europäer durch die (philologisch-kritische) Arbeit R. Lange's (Mitt. d. Semin. f. orient. Spr. zu Berlin, III. Abt. 1, 1900) zugänglich geworden. Die leicht spielbaren, zum größeren Teil recht wohlklingenden Stücke werden vielen Musikfreunden willkommen sein. Es würde genügen, dies zu konstatieren, wenn nicht Capellen in einer kurzen Vorbemerkung durch den Hinweis auf mehrere wissenschaftliche Arbeiten über japanische Musik den Anschein erweckte, als wolle er das europäische Publikum mit dem Wesen ostasiatischer Musik bekannt machen. Es kann nicht genug betont werden, daß Harmonisierungsversuche hierzu nicht nur ungeeignet sind, sondern das gerade Gegenteil des Beabsichtigten bewirken. Harmonie ist der ostasiatischen — wie fast aller außereuropäischen — Musik ebenso fremd, wie sie in unserem musikalischen Bewußtsein vorherrscht. Alle einzelnen Eigentümlichkeiten der japanischen Musik — pentatonische Leitern, intermediäre Intonation von Terzen und Sexten, Mangel von Tonika, Leitton und Tonalität in unserem Sinne, Teilschlüsse auf der zweiten Stufe usw. — wurzeln in der Homophonie und werden durch Harmonisierung unrettbar verwischt. Die Kluft ist unüberbrückbar, Kompromisse von vornherein aussichtslos. C.'s Bearbeitungen bestätigen diese Ansicht. Verhältnismäßig am wenigsten spröde verhalten sich noch die von Isawa selbst komponierten Melodien. Wer eine größere Zahl alter japanischer Melodien einerseits, die Reformbestrebungen der heutigen Japaner andererseits kennt, wird sich des Verdachtes kaum erwehren können, daß Isawa's Melodien schon stark unter europäischem Einfluß stehen (vgl. namentlich Nr. VI., XI. — dessen Bearbeitung an Humperdinck anklingt —, XII). C. sah sich genötigt, mit dem Dominantakkord zu schließen (I, IX) Vorzeichen (VIII) und Leittöne (III) einzuführen, die der Melodie fremd sind, selten vorkommende Durchgangstöne zur Tonika zu erheben (VII) usw. Seltsame Harmonien und unerwartete Wendungen der Modulation vermögen wohl den Eindruck des Fremdartigen zu erzeugen, man wird sich aber hüten müssen, die Stimmung als »japanisch« mißzuverstehen. v. Hornbostel.

Händel, Orgelkonzert op. 4 Nr. 2 (Max Seiffert) Partitur ℳ 3. Orgel- und Cembalostimme ℳ 1,50. Orchesterstimme ℳ 0,30.

Collegium musicum. Fasch, Trio für 2 Violinen und Violincello (Basso continuo) in F-dur (Nr. 11) und G-dur (Nr. 12), Gluck, Trio in A-dur (Nr. 34) (Hugo Riemann). Klavierstimme ℳ 3. Streichstimme je ℳ 0,60.

Mozart, Konzert in D-dur für Horn, Ausgabe für Viola und Pianoforte von Gaston Marchet, kompl. ℳ 2,60.

Schubert, Messe in G-dur. Klavierauszug mit Text von Fr. Spiro. ℳ 3.

Liszt, Orpheus, Les Préludes, für Klavier arrangiert von A. Stradal, à ℳ 3.

Das Händel'sche Orgelkonzert ist das zweite der 1738 bei Walsh in London erschienen ersten sechs Orgelkonzerte. Die Seiffert'sche Bearbeitung berücksichtigt alles, was die Musikwissenschaft in bezug auf die Spielmanieren jener Zeit zutage gefördert hat. Wichtig ist, daß besonders auch den Verzierungen und Manieren Rechnung getragen ist und diese Bearbeitungen deshalb ganz aus früherer Praxis geschöpft sind. Auf Händel's Werke und zwar gerade seine Konzerte, kann in unserer Zeit, die so sehr von Bach beeinflußt ist, immer und wieder nicht ernstlich genug hingewiesen werden. — Von den Bearbeitungen Riemann's ist früher schon die Rede gewesen. Sie arbeiten mit stark polyphonem Apparat und sind, für mein Gefühl, besonders auch wegen ihrer Rhythmen zu künstlich. Ob es nicht einen kleinen Eingriff bedeutet, wenn das Thema des Allegro in dem Gluck'schen Trio



in dieser Gestalt:



gebracht wird, stelle ich der öffentlichen Beurteilung anheim. Wotquenne, in seinem Verzeichnis der Werke Gluck's, zitiert erstere Fassung, die Riemann'sche würde sich eventuell bei der Repetition empfehlen. In der Gluck'schen Epoche bereits die Echoeffekte zu ignorieren, habe ich bis dahin, wenn die Komponisten nicht ganz besonders ihren Willen kundgeben, in der Praxis keinen Anhalt gefunden. Selbst die Mozart'sche Epoche arbeitet damit noch sehr stark, ohne daß diese dynamischen Effekte besonders angemerkt wären. Dem modernen Mensch erscheinen vielleicht diese so simpeln Vortragsmanieren in der Musik dieser Zeit zu häufig; das Empfinden dieser Zeit von dem unsrigen abhängig zu machen, halte ich nicht für richtig. Echoeffekte hübsch und fein gebracht, wirken in dieser idealen Gesellschaftsmusik so zwanglos und reizend, daß selbst ein modern und natürlich empfindender Mensch seine Freude daran hat. Bedeutend ist das F-dur-Trio von Fasch, ein Stück von ausgezeichneter Arbeit und in dieser Beziehung an die besten Zeiten des Triosatzes erinnernd; stärker als bei anderen tritt das Violoncello mit selbständigen Figuren hervor. Ganz prächtig ist der Aufschwung im ersten Allegro zu einem figurierten Nonenakkord; schade, daß das Klavier die beantwortende konzertierende Cellofigur ebenfalls mit Sechzehnteln etwas unterdrückt. — Das Mozart'sche Hornkonzert für Bratsche zu übertragen, halte ich, wenn man Transskriptionen gelten läßt, für einen ganz vernünftigen Gedanken; der Hornklang kommt verhältnismäßig auf der Bratsche ganz gut zur Geltung. Das Konzert hat nur zwei Allegrosätze, ist einfach und anspruchslos, aber einige Wendungen im zweiten Satze zeigen doch schnell, mit wem man es zu tun hat. Mozart hat es mit drei anderen Konzerten für den Hornisten Leutgeb, den er künstlerisch nicht sehr hoch einschätzte und an dem er seine Laune in der übermütigsten Art oft ausließ, komponiert. — Über die kleinen Fehler der G-dur-Messe Schuberts, die in der Gesamtausgabe der Werke dieses Meisters vorhanden sind, hat Fr. Spiro in dieser Zeitschrift (V. 2) berichtet. Jetzt liegt zum erstenmal ein von diesen und von anderen Fehlern gesäuberter Klavierauszug des prächtigen Werkes vor, das Schubert mit 18 Jahren komponierte. — Von den Bearbeitungen Stradal's von Liszt'schen Werken ist früher die Rede gewesen (V, 8. S. 338); sie sind sehr geschickt und dürfen künstlerischen Anspruch erheben. A. H.

Zeitschriftenschau.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift V, Heft 1, S. 43.

Abell, M. The Frankfort festival, MC 25, 24.

Albrecht, A. Indianische Musik. Zeit: (Wien), 500.

Altmann, W. Brahms' Jugendlieben. Zeit 506.

— Zur Geschichte der Königl. Preußischen Hofkapelle, MK 3, 19.

Anonym. A father of music (Carissimi), MT 737. — Aus Lyra's musikalischen Erläuterungen von Luther's deutscher Messe, Si 29, 6ff. — Das 25jährige Jubiläum des Evangelischen Kirchengesangvereins für Hessen in Darmstadt (15. Mai ff.), ibid. u. CEK 18, 7/8 von H. Sonne. — Conried über Parsifal, New York, AMZ 31, 27. — Der gregorianische Kongreß in Rom, KVS 19, 1. — Die Gewandhauskonzerte in Leipzig. Leipziger Volkszeit. 145. (Ausführliche Kritik der Gewandhausverhältnisse.) — Die 13. Zentenarfeier zu Ehren Gregors des Großen in Rom, GBo 21, 6. — Het Muziekfest te Utrecht, Cae 61, 7. — Influence of the Russian Liturgy, Bibliotheca sacra (Kegan Paul) Jan. — Music loan exhibition at Fishmongers Hall, Musical Standard 22, 549. — Musical copyright bill 1904, M. Standard 22, 548. — Musical copyright bill 1904. Musicians' and pub-

lishers protest, Musical Standard 22, 549. — The lower Rhine musical festival at Cologne, MT 737. — Zur Klärung (betr. Kirchenmusik), MS 36, 7. — Zur Programmfrage, SMZ 44, 22. — Zur Richard Wagner-Biographie, Norddeutsche allg. Zeitung 118. — Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, L 27, 18. — Neues Motu proprio Pius' X., betr. vatikanische Choralausgabe, C 21, 6. — National federation of musical clubs, MC 25, 1. — Musings without method, Blackwood's magazine, Feb. — Beethoven's Korrespondenz, Revue de Paris, 15. Jan. — Motu proprio . . . Civiltà cattolica, 2. Jan. — Breve Pius X. an den Abt der Benediktiner von Solesmes (Übersetzung, betr. Kirchenmusik), GR 3, 7.

Averkamp, A. De Katholieke Kerkmuziek en de »Motu proprio« etc., Cae 61, 7.

— Das Urteil zweier Franzosen über Kirchenmusik. (Saint-Saëns im Figaro, 7. Mai und J. Bellaigue in der »Revue des deux mondes.«) WvM 11, 27.

Batka, R. Meyer's großes Konversationslexikon (betr. Musikartikel), NMZ 25, 20.

Bèdart, G. Le festival Rhénan à Cologne, MM 15, 12.

Bernstein, D., M. J. Glinka, NMP 13, 13.

Bertini, P. Per Giuseppe Joachim, NM 9, 102.

Bie, O. Suiten, AMZ 31, 27.

Bonaventura, A. La Celestina. Tragicommedia von Melibea Pedrell. NM 9, 102.

B., A. Saint-Saëns Hélène, MMR 403.

Campbell, J., and **Foster,** B. How to enjoy orchestral concerts, Girls own paper. Febr.

Chop, M. Richard Wagner im Lichte der Kritik seiner Zeit, Tägl. Rundschau 118.

Cohen, Domkapellmeister. Rede . . . auf der Generalversammlung des Cäcilienvereins in Essen gehalten, GBo 21, 6.

Crotched, D. The tercentenary exhibition of the Musicians' Company (eröffnet 27. Juni in Fishmonger's Hall London). Mit vorzüglichen Abbildungen, u. a. ein Haydnbild aus dem Jahre 1791/2, MT 737.

Curzon, H. de. Adam de la Halle et le Jeu de Robin et Marion, GM 50, 27/28.

D., A. Musik-Spezial-Instrumente im Orient, ZfI 25, 24.

Jaques-Dalcroze, E. Einige allgem. Betracht. über d. 5. schweiz. Musikfest in Bern, SMZ 44, 22.

David, C. The new theatres of New York Architectural Record, New York, Jan.

Decsey, E. Ein italienischer Lohengrin (in Triest), MK 3, 19.

Deleu, F. Die Wiege des Wiener Balletts, BW 6, 18.

Dokkum, C. van. Richard Hol, Cae 61, 6.

Draheim, H. Goethe's Balladen in Loewe's Komposition. Eine Erklärung des Tonsatzes, BfHK 8, 10.

Droste, C. Enrico Caruso, BW 6, 18.

Dubitsky. F. Gustav Weber — Peter Gast (Aufklärung über Anonyma).

E., F. G. Dr. Charles Burney (1726—1814). A biographical sketch. Mit einem zum erstenmal veröffentlichten Bild von Sir Joshua Reynolds, MT 737.

Ebstein, W. Über Referenten, Rezensenten, Kritikaster u. Kritiker, Umschau 8. 24/25.

Eccarius-Sieber, A. Aufruf an die musikalischen Leiter unserer deutschen Bühne (tritt für Kistler ein), RMZ 9/11.

— Die Bestrebungen zur Hebung des Musiklehrerstandes, MWB 35, 27.

— Musikfest . . . Köln, NMP 13, 13.

— Tonkünstlerfest Frankfurt, KL 27, 13.

Eichholz, J. Zur Versicherungspflicht des unteren Bühnenpersonals, Frauen-Rundschau 5, 21.

Ertel, P. Zum Kapitel »Höheres Kunstinteresse«, DMZ 35, 27.

Estrée, P. d'. L'âme du comédien, M 70, 27.

Faguet, E. Beethoven chez lui. La Révue 7.

Fischer, E. Ein Beitrag zur Geschichte der Orgel- und Klavierbauer Friederici in Gera, ZfI 30, 24.

Folch y Torres. Festa de la musica catalana, R. m. catalana 1, 7.

Freyer, J. Deutsches Kunstrecht, L 27, 18.

Friedrichs, K. Gegenwärtiges Verhältnis der Pädagogik zur Musik als Erziehungsmittel und zur Tonkunst an sich (Vortrag), Pädagog. Abhandlungen (Bielefeld) 9, 9.

Fuchs, W. Orlando di Lasso, RMZ 9, 11.

Gédalge, A. Les rapports de l'harmonie et du contrepoint; définitions et considérations générales, RM 4, 13.

Gilman, L. »Parsifal« and its significance, North American Review. Jan.

Goepfart, K. Die Corneliusfesttage in Weimar (aus W. N. N.) DMZ 35, 26.

Groeg, E. Johannes Brahms, Sozialistische Monatshefte Jan.

Hahn, A. Das Vaterunser von Possart-Röhr, NMZ 25, 20.

Hanchett, G. Normal position of the pianist's hand, Musical Standard 22, 550.

Hasse, M. Die Corneliusfeier in Weimar, MWB 35, 29/30.

Hartmann, L. Orlando di Lasso, Si 29, 6/7.

Heuss, A. The »Dresden Amen« in the first movement of Mendelssohn's »Reformation« symphony (aus den Signalen), MT 737.

Hol, C. Lohengrin-opvoering, Cae 61, 7.

J., A. J. Johannes Brahms, MT 737.

Jong, J. de. Berlioz als Kritiker. Onze Eeuw, Harlem, Jan.
Istel, E. Lortzing und das Urheberrecht. NMZ 25, 19.
— Jean Jacques Rousseaus musikgeschichtl. Stellung (aus München. N. N.) AMZ 31, 26.
Kalischer, Chr. Hektor Berlioz über L. van Beethoven, Voss. Zeitung 15 17.
Katt, Fr. Asiatische Musik, RMZ 9/11.
— Das lustige Wien des vorigen Jahrhunderts (Strauß betreff.), RMZ 9/11.
Keeton, E. M. J. Glinka, MMR 403.
Kesser, H. F. v. Hausegger's »Gedanken eines Schauenden« (Bespr.). NZfM 71, 29.
Klein, L. Musikleben in Manchester und das Hallé-Orchester, S 62, 40 41.
Kliebert. Die Königl. Musikschule in Würzburg, MK 3, 19.
Kloss, E. Bayreuth 1904, NMZ 25, 20; NZfM 71, 28.
— R. Wagner und M. Wesendonk, MWB 35, 29/30.
Kobbé, G. Wagner and his music-dramas (Illus.). Booklover's magazine, New York Febr.
Kohut, A. Johann Adam Hiller (»unsterbliche Bedeutung . . . in seinen Singspielen . . .«), NMZ 25, 19.
Komorsynsky, E. von. Die Zukunft der Wiener Kirchenmusik (gegen den Aufs. von R. Glickh), Österr. Volksz. 130.
Krause, E. Tonkünstlerfest Frankfurt, BfHK 8, 10.
— 2. bayr. Musikfest ibid.
Krehbiel, H. The sixteenth Cincinnati festival. MT 737.
Kruse, R. Vater Hiller und seine »Jagd«, NMZ 25, 19.
Lamarche, L. Comment composaient les grands musiciens, MM 15, 12.
Lepidoth-Swarth. Vacarescós rumänische Volksgesänge. De Gids (Luzac), Jan.
Lessmann, O. Ein Vergessener (Hiller), AMZ 31, 26.
Liebich F. Con sordini, Musical Standard 22, 549.
Lindner, A. Von den Wiener Theatern 1903/4, BW 6, 18.
Lliurat, F. Questions vellas, R. m. catalana 1, 7.
Louis, R. Musikfest . . . Regensburg, NMZ 25, 18.
— Die Weimarer Cornelius-Feier, NMZ 25, 19. — Tonkünstlerfest Frankfurt. (Mit Anm. der Redakt.) ibid.
Lucchesi, R. Germanism in Amerika, MC 25, 1.
Malherbe, Ch. Quelques lettres inédites, RM 4, 13.
Mauclair, C. Liszt in Frankreich und sein augenblicklicher Einfluß (üb. von Wilhelm Thal) NMZ 25, 19.
Mangavitesco, M. Quelques mots sur la musique populaire en Romaine, GM 50, 27/28.
Mangeot, A. Les siffleurs (betreff. Beethoven-Konzertvortrag von Paderewski, mit »Meinungen franz. Autoren über Wert und Unwert des Konzertes«, MM 15, 12.
— M. Ch. Tournemire (Organist), MM 15, 12.
Menzel, A. Herder's Beziehungen zur Musik, NMZ 25, 20.
Milligen, S. van. Musikfest . . . Köln Cae 61, 6.
— † Daniel von Goens (1858—1904) ibid.
Mojsisovics, R. von. Neue Bahnen. Probleme der musikalischen Moderne. I. Moderne Harmonik. II. Das Kammermusikproblem, MWB 35, 29/30.
Müller-Reuter, Th. Die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht der Genossenschaft deutscher Tonsetzer, RMZ 9/11.
Münzer, G. Übungen im Musikhören, KW 17, 20.
Musselmann, E. von. Exaggerated accents, M. Standard 22, 548.
N(ef), K. Biographien schweiz. Tonkünstler, SMZ 44, 20.
Niggli, A. 5. schweiz. Tonkünstlerfest, S. 62, 40 41.
Nijevelt, Z. van. Unsichtbares Orchester? WvM 11, 26.
N(olthenius), H. Musikfest in Utrecht, WvM 11, 27.
Obrist, A. Die Corneliusfeier in Weimar (mit redaktionellen Bemerkungen), NZfM 71, 26/27.
Ochlerking, Karl Hirsch, BfHK 8, 10.
Peltzer, E. Was ist zu beachten bei dem Vortrage einer Kirchenkomposition, GBl 29, 6.
Pesci, U. Gli »Urbein« di Bologna, MuM 59, 11.
Petsch, R. Die Kunstlehre der »Meistersinger« und Immanuel Kant, BB 4/6.
Prout, E. Some forgotten operas: II. Sphors »Jessonda«. MMR 403.
Putmann, M. Albert Lortzing, NMP 13, 14.
Refardt, E. Das V. schweizerische Tonkünstlerfest (Bern 25/26. Juni 1904), NZfM 71, 28.
Rémi. Le Festival de Francfort-sur-le Main, MM 15, 12.
Richard, A. Rosa von Milde, NMZ 25, 19.
Riemann, L. Das Volksurteil im Volkslied. — Wettbewerb der »Woche« (abweisend), RMZ 9/11.
– Akustik-Musikpraxis, KL 27, 13.
Ritter, H. Die Hundertjahrfeier der Königl. Musikschule Würzburg, MWB 35, 29/30.

Roovaart, M. C. van de. Musikerverhältnisse in Holland, DMZ 35, 28.
Rupp, E. Die Disposition, Anlage und Mensurverhältnisse des Orgelspieltisches, ZfI 28, 24.
S., F. Die außerdienstl. Verwendung der Militärmusik, DMZ 35, 30.
— Zur Aufführungssteuer. Die Pauschalverträge ungültig, DMZ 35, 26.
— Gastwirt kontra Militärbehörde, DMZ 35, 28.
S., R. La question des droits d'auteur en Allemagne, GM 50, 27/28.
Scherber, F. Carl Reinecke, NMP 13, 14.
Schmidkunz, H. Musikästhetik als Lehrfach, NZfM 71, 26/27.
Schmid, A. Frauenstimmen auf dem Kirchenchor, Theol. prakt. Monatsschrift 14, 9, und MS 36, 7.
Schmid, T. Choralreform. Stimmen aus Maria-Laach, Jan.
Schmitz, E. Studien über W. C. Printz als Musikschriftsteller, MfM 36, 6/7.
Schöne, H. Georg Friedr. Bischoff, der Begründer der deutschen Musikfeste usw., geb. 1780, KL 27, 13.
Segnitz, E. Karl Reinecke, NMZ 25, 18.
Seidl, A. Eine Corneliusfeier in Weimar, BfHK 8, 10.
— Ein Tonkünstlerfest und ein Fest der Tonkunst (bezieht sich auf Frankfurt und Weimar), NMP 13, 13.
Stieglitz, Olga. Die Musik auf dem internat. Frauenkongreß, KL 27, 13.
Storck, K. Musikalische Rundschau, die Oper, Westermanns ill. M. 48, 10.
Souza, R. de. Vincent d'Indy. Revue Universelle, Jan.
Tappert, W. Marschmusik, RMZ 9/11.
Teibler, H. Das zweite bayrische Musikfest in Regensburg, NMP 13, 13.
Terpitz, C. von und **Meysenburg,** M. von. Wagner-Erinnerungen, NMZ 25, 20.
Thiessen, K. Harmoniumliteratur, NZfM 71, 29.
Tobler, A. Der Volkstanz im Appenzellerlande. Schweizerisches Archiv für Volkskunde 8, 1 ff.
Viotta, H. Richard Hol als schrijver over muziek, Cae 61, 6.
Waite, A. E. The Legend of the holy Grail. Horlick's magazine 15 Jan.
Walter, E. Wagner and the Grail legend. Bookman, New York, Jan.
Watson, E. The early english viols and their music, Musical Standard 22, 549.
Weinreich, O. Brahms' Geburtshaus, S 62, 40/41.
Wilde, J. de. Zwei Gedichte von einem unbekannten Dichter (J. D. C. van Dokkum auf Beethoven's neunte Sinfonie usw.), WvM 11, 26.
Will, J. Anton Dvořák (Persönliche Erinnerungen), NZfM 71, 26/27.
Wiltberger, A. Über den Vortrag älterer Kirchenmusik. (Nach Berichten aus dem Jahre 1851), GBl 29, 6.
Wolff, K. Bram Eldering, RMZ 9/11.
Wolfrum, Ph. Zur 40. Tonkünstlerversammlung usw. (scharfe Polemik, u. a. gegen die moralische Entrüstung der Presse über Charpentier's »La vie du poète«), AMZ 31, 27.
Zabludowsky, J. Überanstrengung beim Musizieren. (Vortrag — Stettin — Verein für Volkshygiene), AM 31, 28/29).
Zichy, G. »Franz Liszt«, Erinnerungen, Deutsche Revue, Mai.
Ziehn, B. Der Nestor der amerik. Dirigenten (Theodor Thomas), AMZ 31, 30/31.

Buchhändler-Kataloge.

Harold & Co. 201 A, Shaftesbury, Avenue London W.C. Catalog of Music and musical literature. Nr. 18 (1904) (Ancient and modern) Second-hand.

Oelsner, Verlag, Antiquariat, Buch- und Musikalienhandlung. Leipzig, Neumarkt 36. Katalog Nr. 38. Enthält Musik jeder Art, ferner Bücher über Musik, darunter an älteren Werken Marpurg: Anfangsgründe der theoretischen Musik, 1757, dessen Handbuch bei dem Generalbasse und der Komposition, Mattheson: »Kleine Generalbaßschule 1735.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

London.

At the musical Association: — (A) On Tuesday 12th April 1904, Mr. Algernon Rose lectured on Primitive African Instruments; Mr. T. L. Southgate in the chair; discussion by Chairman, and Messrs. D. J. Blaikley, W. H. Thelwall, and lecturer. B) On Tuesday 10th May 1904, Dr. W. H. Cummings read a paper criticising the details of Chrysander's "performing edition" of Handel's "Messiah"; Dr. Charles Maclean in the chair; discussion by Chairman, and Messrs. F. G. Edwards, Otto Goldschmidt, T. L. Southgate, and lecturer. (C) On Tuesday 14th June 1904, Mr. Donald Francis Tovey read a paper on "Permanent Musical Criteria"; Mr. T. L. Southgate in the chair; discussion by the Chairman, Mr. H. H. Statham and lecturer.

J. Percy Baker, Secretary.

Neue Mitglieder.

Heß, Heinz, Kapellmeister, Königsberg-Mittelhufen, Bahnstraße 3 0.

Musikschule (Dir. Jul. Pick), St. Gallen.

Staiger, Robert, stud. phil. Berlin, NW. 23, Claudiusstraße 18 II Gh.

Wachtel, Ludwig, Berlin W. 50, Würzburgerstraße 19.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden

Sammelbandes.

W. Barclay Squire (London). Purcell's Dramatic Music.
Arnold Schering (Leipzig). Zur Bachforschung II.
Fritz Brückner (Leipzig). Georg Benda und das deutsche Singspiel.
J.-G. Prod'homme (Paris). Bibliographie berliozienne.

Ausgegeben Ende Juli 1904.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermacks Garten 16.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

MONTHLY JOURNAL

OF THE

INTERNATIONAL MUSICAL SOCIETY

(INTERNATIONALE MUSIKGESELLSCHAFT)

YEAR V * PART 12

SEPTEMBER 1904

CONTENTS



LEIPZIG

BREITKOPF & HÄRTEL, PUBLISHERS AND PRINTERS

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 12. **Fünfter Jahrgang.** **1904.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Hector Berlioz jugé par Adolphe Adam.

La *Revue de Paris* a publié cours de l'année dernière, une correspondance adressée de 1836 à 1850, par Adolphe Adam à un ami berlinois, Spiker, qui était alors rédacteur de la *Sperner'sche Zeitung*. Ces lettres, qui ont été mises au jour au moment où l'on célèbrait le centenaire de l'auteur du *Postillon de Lonjumeau* (né en 1803, comme Berlioz) rendent bien peu sympathique le caractère d'Adolphe Adam. Jaloux de presque tous ses confrères contemporains, Adam attaque principalement, non seulement avec envie, mais sans noblesse, Spontini et Berlioz; son génie, facile à l'excès, ne peut comprendre la musique dite savante et, non moins que ces deux maîtres, il attaque Meyerbeer, dont les succès semblent l'épouvanter. Bornons-nous pour l'instant à Berlioz, à l'égard duquel il fit preuve, jusqu'à *l'Enfance du Christ*, d'une incompréhension absolue, et citons les principaux passages des lettres à Spiker où il le juge et comme artiste, et comme personne privée. Il écrit le mercredi 30 novembre 1836:

«Berlioz annonce pour dimanche, sous le titre de concert, un de ces charivaris qu'il intitule symphonies fantastiques. Je ne vous dis cela que pour mémoire, parce que je ne l'irai certainement pas l'entendre. Si barbares que puissent être les compositions de Spontini maintenant, je suis bien sûr que c'est du Cimarosa à côté de ce que fait ce fou-là, qui se croit un Beethoven, parce qu'il a réuni chez lui, avec multiplication, tous les défauts de ce grand homme sans avoir une seule de ses qualités. Mais vous savez le proverbe:

«Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire.

«Et, comme vous le savez aussi, *numerus stultorum est infinitus.*»

Quelques mois plus tard, le 6 juillet 1837, c'est en ces termes qu'il annonce le *Requiem*:

«Le savant maëstro Berlioz ne paraît pas convaincu de la possibilité de produire des effets avec de petits moyens, car il vient de composer une messe funèbre pour les victimes de juillet, où il a introduit quatre orchestres de trombones et instruments de cuivre: j'aimerais mieux qu'il y eût dans son œuvre une seule phrase de chant, mais c'est une denrée dont il n'use pas et qui était bonne pour des Mozart et des Haydn, mais indigne d'un génie comme le sien. La mélodie! voilà une belle chose! Parlez-moi de dix-huit trombones concertánt entre eux! voilà le vrai génie!»

Mais la cérémonie n'ayant pu avoir lieu, comme on sait, Adam l'annonce le mois suivant, avec joie à son correspondant. Et plus loin, à propos des *Etats de Blois*, d'Onslow, il refuse à Berlioz

«le talent de faire de l'effet avec peu, lui qui est si embarrassé d'en faire avec les cent-cinquante musiciens qu'il lui faut pour exécuter la moindre de ses symphonies.» (27 septembre 1837).

D'ailleurs,

«il n'y a que dans un pays où Berlioz est parvenu à persuader au public qu'il était musicien qu'il soit permis de faire entendre de pareilles choses (il s'agit de *Piquillo*, musique de Monpou, paroles d'Alexandre Dumas et Gérard de Nerval, joué le 31 octobre 1837). On appelle cela de la musique romantique; cela veut dire qu'il n'y a ni rhythme, ni carrure, ni tonalité, ni instrumentation, ni plan dans les morceaux, ni rien enfin de ce qui constitue l'art. Il faut dire pourtant qu'il y a ce que Berlioz n'a jamais eu, quelques idées mélodiques. Mais le plus curieux est que Berlioz a fait un feuilleton dans les *Débats* où il reproche à Monpou tous les défauts qui sont les siens et le loue de la qualité qui lui manque si essentiellement à lui, Berlioz.»

Cependant le *Requiem*, qui n'avait pas été exécuté en juillet, le fut en décembre, à l'occasion des funérailles nationales en l'honneur du général Damrémont; Adam reprend aussitôt la plume:

«Nous avons eu une chose bien curieuse, c'est la messe des morts de Berlioz, qu'on a éxécutée aux Invalides pour le général Damrémont, tué devant Constantine. Il y avait quatre cents musiciens et on lui avait alloué pour cela vingt-huit mille francs. Vous ne pouvez vous figurer rien de pareil à cette musique, qui, outre un orchestre considérable dans les proportions ordinaires, comprenait l'adjonction de vingt trombones, dix trompettes et quatorze timbales. Eh bien! tout cela n'a pas fait le moindre effet, et pourtant vous allez voir tous les journaux, à bien peu d'exceptions près, proclamer cette messe comme un chef-d'œuvre. Cela vient de ce que Berlioz est lui-même journaliste; il écrit dans le *Journal des Débats*, le plus influent de tous, et tous les journalistes se soutiennent. Il faut dire que s'il est un détestable musicien, en revanche, il écrit fort élégamment; mais vous pensez que les idées d'un pareil homme doivent être fort singulières en musique. Il nie tous les musiciens excepté Beethoven et Meyerbeer; et ce qu'il admire chez le premier, ce sont les défauts que nous sommes obligés de reconnaître; il n'admet pas la mélodie, et ce qu'il admire le plus dans Meyerbeer, c'est un roulement de timballes d'un finale des *Huguenots*. Il admire et ne cherche que les combinaisons bizarres d'instruments; ainsi, dans sa messe, un des passages qu'il affectionnait était ainsi conçu: c'était deux flûtes tenant une tierce à l'aigu, pendant que les trombones faisaient entendre des notes graves de pédale inusitées sur cet instrument; et puis rien du tout dans l'intervalle .....

«On ne peut imaginer rien de plus niais, si ce n'est ceux qui admirent de telles platitudes. Il paraît que Schlesinger va graver la messe, et, par curiosité, je vous invite à la parcourir» (11 décembre 1837).

Un mois plus tard, parlant de la pièce qu'il vient de faire représenter, d'après un livret de Scribe *le Fidèle Berger*[1]), Adam renouvelle ses attaques contre la *Gazette* et son directeur:

«Les journaux me rendent généralement justice, sauf la *Gazette musicale* de Schlesinger qui me reproche une facilité (il y a huit mois que je travaille à cet ouvrage). Il est vrai que l'article est du sieur Berlioz qui, depuis onze ans, a produit deux ouvertures et deux symphonies et une messe.» (14 janvier 1838).

Ce qui est une calomnie, bien que la musique française n'ait qu'à féliciter Berlioz de n'avoir pas produit une centaine d'opéras-comiques. Il suffit de consulter le catalogue de ses œuvres pour voir que Berlioz avait déjà, à l'époque où écrit Adam, un bagage musical assez sérieux.

---

1) A l'Opéra-Comique, le 6 janvier 1838.

«En France, reprend celui-ci quelques semaines plus tard, la presse musicale est, entre les mains de pauvres diables qui ont vainement essayé de produire leur musique et qui, n'ayant pu y parvenir, se sont jetés dans la critique et ne pardonnent pas à ceux qui ont quelques idées musicales dans la tête, et il est à remarquer que chez nous, où l'on aime la mélodie par-dessus tout, les mélodistes sont maltraités par les journaux. Qu'Auber donne un ouvrage: «Petite musique!» diront-ils. Mais qu'Onslow fasse quelque chose: «Admirable, savante partition!» s'écrieront-ils en chœur. Il est vrai que le public ne se laisse pas beaucoup prendre à ces attrapes.

«Enfin au mois d'août, nous allons avoir un opéra de monsieur Berlioz. Il sera bien traité de la presse, celui-là, car les loups ne se mangent pas et vous savez qu'il tient le sceptre au feuilleton des *Débats*: c'est de là qu'il lance ses anathèmes contre Auber et moi, qui sommes ses deux bêtes noirs. Auber est cependant très bien avec lui en ce moment. C'était son tour de passer après Halévy et il l'a cédé à Berlioz: c'est un coup de maître, car cela ne fera que mieux ressortir son ouvrage, après la chute inévitable du précédent.» (28 avril 1838).

Après la première représentation de *Marguerite*, de Scribe et Planard, musique d'Adrien Boieldieu fils, Adam fait connaître en passant son opinion sur le père du compositeur; elle est telle qu'on doit s'y attendre.

«Boieldieu fils est un pauvre jeune homme de vingt-deux ans à qui son père n'a laissé qu'un beau nom et le fardeau d'une grande réputation et d'un immense talent à continuer.»

Mais, avant *le Lac des Fées*, d'Auber, on doit jouer à l'Opéra

«un opéra en deux actes du sieur Berlioz. Voilà qui sera curieux: les acteurs qui le répètent en disent de belles; attendons la première représentation, qu'on fixe au mois d'août: je vous tiendrai au courant.» (18 juin 1838).

C'est la deuxième annonce que fait Adam de *Benvenuto Cellini*. Le 2 septembre, après la répétition générale, une très longue lettre nous donne de curieux renseignements sur les rapports entre Berlioz et la famille des Bertin, à propos de cet opéra peu heureux, comme on sait:

«C'est aussi le début d'un musicien, dit-il, après avoir parlé du premier ouvrage d'Ambroise Thomas, le *Perruquier de la Régence*, mais de quel musicien! D'un homme qui sans avoir jamais pu produire un morceau qui eût forme humaine, est parvenu à persuader, à force de l'imprimer et de le crier partout, qu'il était un grand homme, un génie méconnu. En vérité, quand j'entends proclamer que le peuple français est le plus spirituel de la terre, je suis tenté de croire que l'on ne dit cela que pour se moquer de nous, qui sommes au contraire les plus niais et les plus dupes que l'on puisse imaginer. Vous ne pouvez vous figurer tout ce qu'on a eu l'impudence d'écrire sur le compte de M. Berlioz. C'est ainsi qu'après cette mauvaise plaisanterie de sa messe funèbre, où l'on ne remarque qu'un morceau exécuté par vingt trombones, huit trompettes et treize timballes, M. Bottée de Toulmon écrivit dans la *Gazette musicale*, de Schlesinger, un article où il disait que Mozart et Cherubini avaient en vain tenté de faire une messe des morts, mais qu'enfin Berlioz était venu accomplir cette grande pensée incomprise jusqu'à lui.

«Il y a quinze jours que le *Journal des Débats* a donné un feuilleton de Frédéric Soulié où il dit que les formes carrées et monotones étaient passées de mode, que l'infécondité de Meyerbeer ne pouvait suffire à l'Opéra et que le seul homme capable de le sauver était Berlioz,

«Il faut vous expliquer l'ascendant de Berlioz aux *Débats*, ce journal devant qui tremblent les ministères et le plus remarquable de tous les journaux français comme influence et rédaction littéraire. M. Bertin de Vaux, pair de France et propriétaire du *Journal des Débats* a le malheur d'avoir une fille paralytique-née et infirme à ne pouvoir se bouger. Cette malheureuse créature a une passion, c'est la musique, mais non la musique des autres, la sienne, ce qui est une effroyable chose. Il y a

quinze ans qu'elle fit représenter un opéra-comique, paroles de Scribe, intitulé *le Loup-garou*. La pièce était fort jolie et n'avait qu'un acte: aussi fut-elle jouée une vingtaine de fois. Fétis en avait dirigé les répétitions et, pendant quelques années, Fétis et Scribe se virent portés aux nues par les *Débats*. On redemanda un second poème à Scribe, qui jugea avoir assez fait pour les Bertin et refusa net. De là guerre à mort dans les *Débats*, qui ne lui ont jamais pardonné. Mlle Bertin écrivit un *Fausto* en trois actes, pour les Italiens, qui le jouèrent trois fois devant un public de famille: on avait loué la salle pour trois représentations. Puis Mlle Bertin voulut faire un grand opéra, et Victor Hugo, pour s'assurer l'appui des *Débats*, consentit à écrire un détestable livret sur le sujet de *Notre-Dame de Paris*. Mais il fallait un musicien pour urveiller les répétitions et mettre l'ouvrage en état d'être représenté. Berlioz s'offrit courageusement.

«Il faut vous dire que, s'il ne sait pas faire de musique, en revanche, il sait en parler, il a beaucoup de vigueur de style et d'originalité d'expression. On lui donna donc le feuilleton des théâtres lyriques: c'est là qu'il développa ses doctrines, qu'il écrivit que la musique italienne lui était si antipathique qu'il aurait voulu miner le Théâtre-Italien et le faire sauter, acteurs et spectateurs, quand on jouait un des premiers ouvrages de Rossini; que la musique de *Zampa* est une musiquette parisienne, qui n'avait pas cours hors des barrières de Paris; qu'Auber et moi étions, non des compositeurs, mais des faiseurs de contredanses. Cependant, comme il lui fallait bien louer quelque chose, il prit en amour trois compositeurs, Gluck, Spontini et Beethoven; depuis il y a joint Meyerbeer, pourquoi? on n'en sait rien, car sa musique ne se rapproche pas plus de celle de ces grands génies que de celle des compositeurs qu'il a pris à tâche de dénigrer.

«Malgré l'insuccès de l'*Esmeralda* de Mlle Bertin, la protection des *Débats* continue à pousser Berlioz. Ainsi elle lui fit payer et exécuter une messe des morts qui fut exécutée aux obsèques du général Damrémont, puis elle voulut lui faire obtenir la direction du Théâtre-Italien. Mais les Chambres ont eu le bon esprit de ne pas vouloir mettre à la tête de cette inatitution un homme qui s'en était déclaré l'ennemi acharné.

«Enfin on parvint à lui faire recevoir et monter à l'Opéra un ouvrage en deux actes, *Benvenuto Cellini*, dont on s'occupe depuis trois mois et où personne ne peut se reconnaître: je vais vous en donner une preuve. A une des répétitions, les seconds violons étaient en retard d'une mesure sur les premiers; cela dura cent trente et une mesures, sans que Berlioz, Habeneck, les chanteurs et les musiciens s'en aperçussent. Ce ne fut qu'à une mesure de silence, où tout l'orchestre s'arrêta, sauf les seconds violons, que l'on reconnut qu'il y avait faute.

«Tout ce que je pourrais vous dire ne vous donnerait pas une idée du charivari que j'ai entendu hier soir, de sept heures et demi à onze heures, car les deux actes durent trois heures et demie. Ce qu'il faut admirer, c'est que les artistes aient pu se fourrer ce gâchis dans la mémoire. Habeneck, dont vous connaissez l'habileté, a failli renoncer à conduire ce chaos. Quoique la salle fût remplie d'amis des auteurs, rien n'a produit d'effet, malgré le talent, de Duprez, de madame Dorus et des premiers sujets: on aurait eu honte d'applaudir.

«Il y a au premier acte un morceau qui commence à une voix, continue à deux et reprend à trois, mais sans motif et sans aucun plan. «Mon Dieu!» dis-je à une jeune et jolie cantatrice placée près de moi, «je ne peux rien comprendre à cela. Ce «n'est ni un solo, ni un duo, ni un trio». — «Je le crois bien!» me répondit-elle, «c'est «un Berlio!»

«Je ne veux pas vous en dire plus long sur cette répétition: quelle que soit la longueur de cette lettre, j'y ferai encore un supplément, demain soir, après la première représentation, dont je suis impatient de connaître le résultat. Pour peu qu'il y ait quelques payants, je ne sais si cela pourra aller jusqu'à la fin.

«Mardi, 4 septembre.

«Il faudrait que je retardasse ma lettre de huit jours pour vous rendre compte de la première représentation qui vient d'être reculée par une indisposition de Duprez.»

Et, trois semaines plus tard, revenant sur ce «misérable ouvrage»:

«Malgré des éloges outrés des journaux, qui ont dit crûment au public qu'il était un sot et que cette musique était admirable, le public a voulu rester sot; il n'en est venu que fort peu à la deuxième représentation et encore moins à la troisième où l'on n'a fait que 2900 francs de recettes, quoique Duprez jouât dans l'ouvrage, et l'on ne fait jamais moins de 6000 francs quand son nom est sur l'affiche. Vous comprenez que le directeur ne s'est pas soucié de jouer un opéra qui lui coûtait si cher. Vous ne pouvez vous imaginer quelle a été la fureur des journaux de la coterie et c'est sur le pauvre Duprez qu'ils sont retombés: maintenant, à les entendre, cet admirable chanteur n'est plus bon à rien, il faut bien vite faire revenir Nourrit pour jouer *Benvenuto Cellini* et l'*Esmeralda* de Mlle Bertin. En attendant, Alexis Dupont est chargé d'apprendre le rôle de Duprez et on nous menace d'une quatrième représentation, mais cette musique ne s'apprend pas facilement et il se passera peut-être encore un mois avant que le chef-d'œuvre reparaisse à la lumière.» (28 septembre 1838).

Au mois de mai 1839, la mort de Paër laissant une place vacante à l'Institut, Adam résolut de s'y présenter, concurrement avec Spontini. Le nom de Berlioz avait été également prononcé par ses amis. Aussitôt, le 15 mai, Adam écrit:

«Je ne sais en vérité pourquoi on prétend que vous autres Allemands êtes moins passionnés que nous. En France quand un artiste a du talent, on le paie et on l'applaudit un peu; puis il y a vingt journaux qui le déchirent, s'il ne les paie pas, ou qui le proclament supérieur à tout s'il les subventionne, mais l'enthousiasme ne va pas plus loin. Il est vrai que quand on écrit soi-même dans ces journaux, comme Berlioz, on reçoit la croix d'honneur pour n'avoir rien fait que dénigrer le talent des autres sans avoir jamais fait preuve de rien. Voici un article curieux extrait d'un journal à lui dévoué: «La mort de Paër laisse vacante une place à l'Institut. Quoique l'usage «ne soit pas d'admettre des candidats à leur première présentation, il nous semble que «l'Institut s'honorerait en nommant d'emblée le brillant auteur de *Benvenuto Cellini* «et le digne successeur de Beethoven.» Que dites-vous d'un monsieur qui invoque comme titre de gloire un opéra qui n'a été joué que quatre fois et qui est tombé sous les sifflets! .... Spontini se met sur les rangs, quoiqu'il ne soit pas naturalisé Français e qu'il soit à la solde du roi de Prusse .... Sa présentation me fait beaucoup de tort. On n'aime pas l'homme, mais on rend justice à l'auteur de *la Vestale* et de *Cortez* et ses titres sont bien plus puissants que les miens: il n'y a donc nul doute sur son admission, s'il consent à renier le pays qui le nourrit depuis quinze ans .... J'ai commencé il y a trois jours mon nouvel opéra; il faut que je l'aie terminé le 15 août, ou que je paye un dédit vingt mille francs au directeur et je n'y suis pas du tout disposé.» (15 mai 1839).

Après un voyage en Russie et en Allemagne, au cours duquel Adam vit Spiker à Berlin, la correspondance, interrompue par l'absence de Paris, reprend de plus belle; en juillet 1840, Adam annonce la cérémonie qui doit avoir lieu pour la translation des restes des victimes de juillet:

«Nous allons avoir de la musique composée *ad hoc* par maître Berlioz, il y aura deux cents instruments à vent et du canon dans les *forte*, cela sera joli! Il est vraiment honteux pour nous autres compositeurs français de voir les faveurs du gouvernement se répandre sur un homme dont le caractère et le talent sont aussi méprisables; le *Journal des Débats* ne conserve même pas sa dignité en ouvrant son feuilleton à M. Berlioz, qui y répand sa haine de mauvais goût contre tout ce que le public consacre par ses applaudissements.» (23 juillet 1840).

Cependant, après la répétition générale, Adam convient que

«dans le deuxième morceau, il y a une péroraison qui est d'un grand effet et bien supérieure à tout ce qu'il a fait jusqu'à présent .... En somme, il y a un grand

progrès, car les phrases sont coupées carrément de quatre en quatre mesures et se comprennent facilement. J'aurais voulu que les journaux rendissent justice comme je le fais et constatassent ce progrès; mais, il n'en a rien été: tous se sont perdus en éloges exagérés et ont dit que cette dernière composition était à la hauteur des précédentes, tandis qu'il y avait une grande supériorité.» (10 août 1840).

Mais bientôt Adam, comme s'il avait peur d'avoir été trop loin dans l'éloge, s'empresse de la rectifier, douze jours plus tard le 22 il écrit:

Mon excellent ami!

«Je t'ai donc donné une idée bien favorable de la nouvelle production de Berlioz! Je ne voudrais pas te dissuader entièrement, mais je voudrais cependant que tu ne t'en fisses pas une idée trop exagérée. Il nous est impossible de juger Berlioz du point de vue où vous en êtes à Berlin; vous devez être éblouis et aveuglés par la fumée compacte de l'encens que ne cessent de brûler en son honneur tous les organes de la presse indistinctement. Cette unanimité ne tient qu'à une cause, c'est que Berlioz est le seul musicien qui écrive sur la musique dans un grand journal; le compte-rendu des ouvrages lyriques est confié dans d'autres feuilles à des gens de lettres qui n'ont aucune notion cet art et qui sont en admiration devant un homme en état de dire si un morceau est en *ut* ou en *sol*. Lorsqu'il se trouve d'autres musiciens maniant la plume dans les journaux, tels que Mainzer et Fétis, ils ne sont pas si indulgents.

«Tu t'imagines que mon peu de sympathie pour l'homme a pu fausser mon jugement sur son talent, et tu te trompes. Personne n'est plus disposé que moi à rendre justice au mérite partout où il se rencontre, et je n'en veux d'autre preuve que l'empressement que j'ai mis à te signaler ce qu'il y avait de bien dans ce qu'il nous a donné dernièrement. Tout se juge comparativement: chez quelques-uns, le mieux n'est que le moins mauvais; s'il se fût agi de Rossini, d'Auber ou de Meyerbeer et qu'ils nous eussent donné quelque chose de pareil à ce qu'on proclame aujourd'hui comme un chef-d'œuvre, il n'y aurait pas de critiques assez amères contre la faiblesse de leurs compositions. Chez Berlioz, on a trouvé une phrase bien rhythmée, pas trop décousue d'harmonie et assez large, à son début au moins, pour pouvoir être saisie facilement. On a crié au miracle et c'en est un, en effet, que de voir au bout de douze ans ce compositeur accoucher enfin d'une phrase de seize mesures qui ressemble un peu à une mélodie; voilà ce qui a excité l'étonnement au plus haut point.

«Ce qui a rehaussé le triomphe de Berlioz, c'est de voir des gens qui n'ont jamais compris cette renommée basée sur l'outrecuidance et la fatuité sans être appuyée sur aucune œuvre recommandable, qui étaient accourus pour entendre cette nouvelle composition, applaudir à ce progrès. Cela a prouvé qu'il y avait de la bonne foi chez ses adversaires, tandis qu'il n'y en a aucune chez lui.

«Hier encore, il a donné un feuilleton sur *la Neige* d'Auber[1]), où il dit que cette partition lui a paru plus mesquine et plus misérable qu'à sa première apparition, il y a dix-sept ans. Je ne puis de sang-froid entendre traiter ainsi un homme que je regarde comme le premier musicien du siècle après Rossini, et dont les plus faibles ouvrages seront toujours des chefs-d'œuvres opposés à ceux de son Zoïle.

«Non, je ne considère pas comme un compositeur un homme qui ne peut produire quelque effet qu'avec une armée d'exécutants qu'il n'a jamais employée au-dessous du chiffre de deux cents, un homme qui dans un opéra en deux actes n'a pu faire un seul morceau qui fût à la hauteur de la plus faible de ces partitions qu'il a tant dénigrées et qui, depuis douze ans, n'a pu faire qu'une phrase de seize mesures; qui serait incapable d'écrire un duo, un trio ou un quatuor dans un style vigoureux, qui a traîné Cherubini dans la boue, qui a insulté Hérold, Auber, Rossini, toutes nos illustrations enfin, et qui dit que Mozart ne savait pas instrumenter, Mozart qui a fait l'ouverture du *Zauber Flaut* (*sic*) le chef-d'œuvre de la musique instrumentale! — Berlioz nous vengera de son succès: il fait un opéra[2]), et voilà où je l'attends.»

1) Opéra-comique en 4 actes, représenté pour la première fois en 1823.
2) *La Nonne sanglante*, dont le livret fut abandonné par Berlioz et mis en musique plus tard par Gounod.

Le 20 novembre 1842, après un séjour de son correspondant à Paris, Adam écrit encore:

«Le surlendemain de ton départ, on a exécuté à l'Opéra une des symphonies de Berlioz, sous sa direction [1]. Les exécutants se composaient de l'orchestre de l'Opéra, de cent instrumentistes à vent de supplément et des chœurs. Les deux premiers morceaux dits par les instrumentistes à vent seuls, ont fait un fiasco complet. Le dernier, qui offrait la réunion des trois masses, harmonique, symphonique et vocale a produit un peu d'effet, mais, au total, cela me semble présager un insuccès aussi grand aux concerts qu'il va donner à Francfort que celui de ses deux concerts de Bruxelles, où il a complètement échoué.»

Quelques mois plus tard, Spiker ayant mandé à Adam le grand succès obtenu par Berlioz lors de son séjour à Berlin, réplique, non sans mauvaise humeur:

«L'effet produit par sa *Marche des Pélerins* ne m'étonne pas: ce morceau est un des meilleurs qu'il ait composés; moi-même, qui n'aime pas ce genre de composition embrouillée, j'avais reconnu ce morceau comme bien supérieur aux autres œuvres de Berlioz. Il y a encore un autre morceau de lui intitulé la *Marche du Supplice* qui est d'un fort beau rhythme et qui ne produit pas moins d'effet. Quant au morceau intitulé le *5 mai*, il faut que l'exécution vocale en ait été fort bonne pour en dissimuler la nullité, car à Paris il n'a jamais été apprécié.» (22 avril 1843).

Et lors du voyage triomphal de Berlioz en Autriche-Hongrie l'hiver de 1845—1846, Adam reprend:

«Je ne comprends rien au succès de Berlioz à Vienne; il m'aurait moins étonné à Berlin, où le public n'est point exclusif et admet tous les genres de musique, mais à Vienne, où l'on aime surtout le musique italienne et chantante, c'est renversant!» (12 février 1846).

Quant à *la Damnation de Faust*, dont la première audition eut lieu le 6 décembre 1846, voici comment, dès le lendemain, l'appréciait l'auteur du *Chalet*:

«C'est une espèce d'opéra en quatre parties, dans le goût de tout ce qu'a fait Berlioz. A côté d'aberrations inqualifiables, il y a des élans remarquables et des effets de sonorité nouveaux.

«Tu sais le joli mot de Rossini sur Berlioz: «Quel bonheur, disait-il, que ce garçon-là ne sache pas la musique! Il en ferait de bien mauvaise.» Effectivement, Berlioz est tout ce qu'on voudra, poète, rêveur idéal, homme de talent, de recherche et parfois d'invention, dans certaines combinaisons, mais jamais musicien.

«Il y avait fort peu de monde à cette solennité musicale et le public s'est montré très froid. Deux morceaux ont cependant eu les honneurs du bis. L'un est la marche militaire, un thême hongrois: ici, la mélodie (qui n'était pas de Berlioz) le forçait à un rhythme et à une carrure qu'il néglige ordinairement et faisait mieux ressortir les habiles dispositions d'instruments qu'il entend à merveille. L'autre morceau bissé est un petit mouvement à trois temps destiné à peindre les feux follets et les génies aériens évoqués par Méphistophélès. Il était exécuté par des harpes et des violoncelles en sourdine et quelques instruments à vent. L'effet en est ravissant et je n'ai pas été des derniers à demander bis. Deux morceaux réussis dans une œuvre qui dure près de quatre heures ne constituent pas un succès et j'ai bien peur que le pauvre Berlioz n'en soit pour ses frais, qui ont dû être considérables. Au total, cet homme est intéressant par sa persistance et sa conviction; il est dans la fausse route, mais il veut nous prouver que c'est la bonne et il persistera tant quil y pourra aller.

«Voilà, mon cher ami, tout ce qu'il y a de nouveau».

---

1) *La Symphonie funèbre et triomphale*, exécutée le 7 novembre, pendant un entr'acte.

Terminons sur ce mot nos citations, qui montrent de quelle incompréhension naïve Adam faisait preuve vis-à-vis de son incommensurable rival. Et citons, pour finir sur une bonne impression, ce billet adressé par Adam à Berlioz, au lendemain de la première représentation du *Muletier de Tolède*, dont Berlioz avait rendu compte dans le *Journal des Débats* du 9 janvier 1855:

«Mercredi 10 janvier 55.

«Merci bien sincèrement, mon cher Berlioz: fournissez-moi souvent l'occasion de vous être agréable et je resterai votre obligé

«bien à vous,

«Ad. Adam»[1]).

Il est vrai que, depuis *la Damnation*, huit ans s'étaient écoulés. Adam, critique musical à *l'Assemblée nationale*, était maintenant doublement collègue de Berlioz et il avait, le 19 décembre 1854, écrit un feuilleton fort élogieux sur *l'Enfance du Christ*. Il eut bientôt l'occasion cherchée, et le 8 mai suivant, dans le même journal, il analysait le *Te Deum* de Berlioz avec une bonne volonté qu'il n'y eût certainement pas apportée dix ans auparavant.

Paris. **J.-G. Prod'homme.**

Melodischer Tanz.

Eine musikpsychologische Studie.

So oft in einer Kunstgattung ein neues oder lange vergessenes Prinzip auftaucht, entbrennt unter Ästhetikern von Fach oder unter genießenden Laien ein lebhafter Kampf. Begeisterte Zustimmung, schroffe Ablehnung, alle möglichen Vermittlungsversuche sind meist früher da, als eine tiefergehende Untersuchung der strittigen Punkte. Durch die kühnen Reformbestrebungen einer jungen Amerikanerin ist das Stiefkind der darstellenden Kunst: der Tanz, in letzter Zeit wieder mehr in den Vordergrund des Interesses gerückt worden. Miss Duncan's Tänze, namentlich die zu Chopin'scher und Beethoven'scher Musik, gaben den Anstoß zu zahllosen kritischen Erörterungen in der Tagespresse, die aber, soweit mir bekannt, stets nur auf ästhetischer Grundlage ruhten. Dennoch, will mir scheinen, liegt hier auch für den Psychologen ein Problem vor, das wert ist, angeschnitten zu werden. Dies wollen die folgenden Zeilen versuchen.

Wir sind gewohnt, einzig den Rhythmus als das verbindende, gemeinsame Element zwischen Musik und Körperbewegung anzusehen, und diese Ansicht scheint auf den ersten Blick den Tatsachen vollkommen angemessen. In unseren landläufigen Balletten und Gesellschaftstänzen entsprechen die einzelnen Tanzschritte den »Taktschlägen« der Musik, während das Melodische für die Bewegung irrelevant bleibt. Wir tanzen denselben Walzer-

1) Autographe à la bibliothèque de Grenoble. Cf. la lettre de Berlioz à Adam publiée dans la *Rivista musicale italiana* (1903, p. 643—644). Elle a été datée par erreur du 16 octobre 1842, alors qu'elle est de 1830. Berlioz invite cordialement son collègue à assister à son concert du 7 novembre à l'Opéra et à l'exécution de sa cantate, à l'Institut, quelques jours auparavant.

schritt zu jeder Melodie, wenn nur der Rhythmus der rechte ist; ja die Melodie könnte sogar ganz fehlen: der Walzer kann noch getanzt werden, wo man vom Ballorchester nur die Pauke und das Gebrumme des Kontrabasses vernimmt; besteht doch die Tanzmusik primitiver Völker häufig allein aus Schlaginstrumenten: Trommeln, Tambourins, Rasseln, Cymbeln, Kastagnetten — oder gar nur aus einfachem Händeklatschen. Auch das Marschieren des Militärs zum Schlage der Trommel beweist, daß das rhythmische Geräusch genügt, die Körperbewegung zu regeln.

Der psychologische Vorgang ist hier relativ einfach. Der musikalische Rhythmus äußert sich im wesentlichen in einer durch dynamische Hervorhebung einzelner Töne (»Akzent«, »guter Taktteil«) erleichterten Unterteilung der Melodie in kleinere, meist gleichlange Gruppen (Takte und Taktteile), die als gesonderte Einheiten aufgefaßt werden. Die Betonungen lösen Bewegungsimpulse aus, deren Stärke dem dynamischen Wert des Akzents entspricht. Physiologisch gesprochen, findet eine Übertragung einer Erregung von einem Sinneszentrum (dem akustischen) auf ein Bewegungszentrum, mit geringer Beteiligung höherer Zentren, statt: wir können also den Vorgang der Einfachheit halber als Reflex-Bewegung betrachten. Wahrscheinlich wird durch die akustische Erregung nur ein allgemeiner Bewegungsimpuls ausgelöst; die Art der Bewegung wäre demnach nicht durch die Art der Erregung determiniert, wie bei den bekannten (meist zweckmäßigen) Reflexen des gewöhnlichen Lebens. Nur der zeitliche Abstand und der Stärkegrad der motorischen Impulse entspricht natürlich dem der Akzente, d. h. der Bewegungsrhythmus ist derselbe, wie der Melodierhythmus; der Tänzer bewegt sich »im Takte der Musik«.

Da in unseren Tänzen der Rhythmus in der Regel nicht wechselt, dieselbe Akzentperiode in beständiger Wiederholung wiederkehrt, stellt sich beim Tänzer alsbald ein regelmäßiger, automatischer Ablauf der Bewegungen ein, die der akustischen Impulse kaum mehr bedürften. Diese dienen dann lediglich dazu, die einzelnen (zentralen) Erregungen zu verstärken, der Bewegung gewissermaßen jedesmal einen neuen Elan zu erteilen. Hiermit ist eine wesentliche Kraftersparnis verbunden: wir fühlen uns durch den Tonrhythmus »gepackt«, werden von ihm »getragen«, während ein Tanz oder Marsch ohne musikalische Begleitung uns alsbald ermüden würde. Freilich muß der akustische Impuls stets genau gleichzeitig mit dem zentralen eintreten, sonst würde er stören, statt zu helfen. Rhythmisch zum Tanze spielen heißt deshalb nichts anderes, als das gegebene Tempo (und die Reihenfolge der Betonungsstärken) streng festhalten. Umgekehrt ist bei unseren Tänzen derjenige der beste Tänzer, der dem Rhythmus der Musik mit seinen Bewegungen am genauesten folgt. Auch die choreographischen Evolutionen der Ballettkorps werden vorwiegend, wo nicht ausschließlich, durch den Rhythmus geregelt.

In Miss Duncan's Tänzen dagegen gibt es keine Pas. Der Rhythmus spielt eine ganz sekundäre Rolle; er bildet nicht die Grundlage der Bewegung, er lagert sich vielmehr über die Bewegung, etwa wie in einem kontrapunktischen Gefüge eine Nebenmelodie über den Cantus firmus.

Vielfach sind die Tänze der Amerikanerin geradezu als unrhythmisch bezeichnet worden. Dennoch zeigen Musik und Körperbewegungen gerade in diesen Tänzen den engsten Zusammenhang; ja sie scheinen enger verknüpft als sonst, oft zu vollkommener Einheit verschmolzen. Es muß also

in der Musik außer dem Rhythmus noch ein anderes Moment geben, das geeignet ist Bewegungen auszulösen. Dieses müssen wir nunmehr aufsuchen.

Es ist bekannt, daß Töne, die im Oktavenintervall zueinander stehen, sich so ähnlich sind, daß sie leicht verwechselt, oft sogar als »derselbe Ton« bezeichnet werden. Niemand aber wird das Fortschreiten von einem Ton zu seiner höheren Oktave mit dem Übergang zu seiner tieferen Oktave verwechseln; das Spiegelbild einer Melodie, auch wenn sie aus denselben Intervallenschritten sich zusammensetzt, ist eine vollkommen neue Melodie, deren Ähnlichkeit mit dem Vorbild der Ungeübte nur schwer wird erkennen können. Die Richtung der Melodie erzeugt hier die Verschiedenheit der Wirkung, und wir können nicht nur metaphorisch in diesem Sinne von Melodiebewegung reden. Ein Aufsteigen der Tonhöhe empfinden wir als Steigerung, ein Absteigen als Absinken. Musikalische pflegen diesen »Ausdruck« durch einen analogen dynamischen zu unterstützen; gegensätzlicher melodischer und dynamischer Ausdruck, wie ein Crescendo bei absteigender Melodiebewegung erzeugt einen eigentümlichen, komplexen Eindruck, der von manchen Tonsetzern zu besonderer Wirkung verwendet wird. Abgesehen von allen Intervallverhältnissen hat jede absteigende Tonfolge etwas Beruhigendes, was der aufsteigenden fehlt, wenn der Eindruck auch wohl gelegentlich durch konkurrierende Momente abgeschwächt, sogar aufgehoben wird.

Die Melodiebewegung löst in viel unmittelbarerer Weise, als der Rhythmus, Bewegungsimpulse und Bewegungsvorstellungen aus. Wir pflegen diesen Impulsen für gewöhnlich, durch Kleidung und Sitte gehemmt, nicht nachzugeben; auch sind sie wohl meist nicht stark genug, um nicht mit Leichtigkeit unterdrückt zu werden. Dennoch wird auch der aufmerksame Konzertbesucher zuweilen leichte Hand- und Kopfbewegungen, Dehnen des Thorax usw. an sich beobachten können, die durchaus nicht vom Rhythmus des Musikstückes ausgelöst sind. Auch die Orchesterdirigenten pflegen sich nicht mit maschinenmäßigem Taktschlagen zu begnügen, sondern folgen mit ihrem Stabe der Melodiebewegung; diese charakteristischen malenden Arm- und Handbewegungen, erleichtern oft dem Hörer das Auffassen der Musik wesentlich.

Der psychologische Vorgang hierbei ist demjenigen, in dem wir oben das Wesen unseres Tanzes erkannten, insofern analog, als wir es auch mit einer Erregungsübertragung vom akustischen zum motorischen Zentrum, einer Art Reflex zu tun haben. Der Unterschied ist erstens der, daß hier und dort ein anderes Moment der Sinnesempfindung erregend wirkt; zweitens ist die Art der Bewegung nicht mehr völlig unabhängig von der Eigentümlichkeit des erregenden Momentes. Die Richtung der Körperbewegung fällt stets mit der Bewegungsrichtung der Melodie zusammen: bei steigender Melodie haben wir die Tendenz, Kopf, Arm, Bein und Thorax zu heben, bei fallender Melodie, die Gliedmaßen sinken zu lassen und auszuatmen. Daß hier eine physiologische Korrelation und nicht ein bloßes Spiel von Assoziationen vorliegt, geht schon daraus hervor, daß ganz analoge Bewegungen zu allen Zeiten und bei den verschiedensten Völkern die musikalischen Äußerungen begleitet haben. Offenbar ist eine einheitliche akustisch-motorische Bewegung als gemeinsame Wurzel anzunehmen, die erst im Laufe der Entwicklung sich in zwei getrennte Bewegungen differenzierte, ohne daß der innige Zusammenhang beider verloren gegangen wäre. Diese Annahme führt a priori zu der Vermutung, es müsse eine steigende bzw. fallende Bewegung auf akustischem Gebiet ebenso der adäquate Ausdruck der entsprechenden motorischen Be-

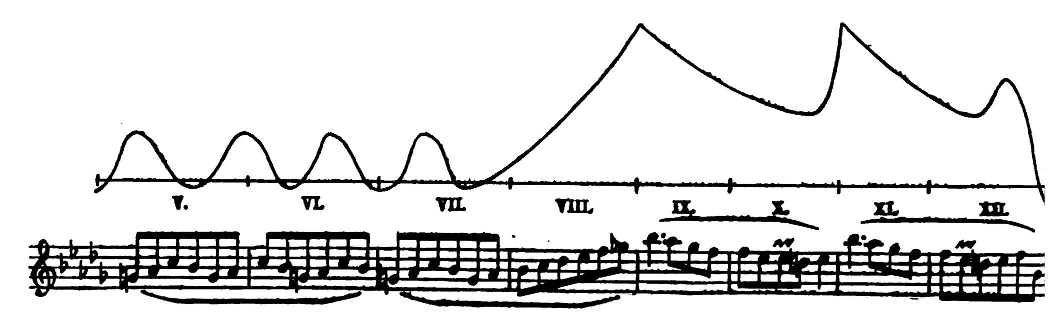
wegung sein, wie umgekehrt. Und dies ist in der Tat der Fall. Die Melodiebewegung ist eines der elementarsten und wirksamsten musikalischen Ausdrucksmittel, das geeignet ist, im Hörer die Vorstellung realer Bewegungen mit besonders suggestiver Kraft zu erwecken [1]).

Hierin — als Ausdrucksmittel — steht die Melodiebewegung dem Rhythmus in keiner Weise nach, vermutlich ist sie ihm sogar überlegen. Ja, wenn ein paradox klingender Ausdruck gestattet ist, könnte man sogar sagen, die Melodiebewegung sei älter und ursprünglicher, als die Melodie. Im Gesang wenigstens gehört ein durch den Text determiniertes Heben und Senken der Stimme, das an keine bestimmten Tonschritte gebunden ist, zu den ältesten Formen, die uns überliefert sind. Es soll hier nicht über die Frage entschieden werden, ob der Sprechgesang, der den altindischen (vedischen) Gesängen eigentümlich ist und auf den vielleicht auch die altgriechische Rezitation und später der gregorianische Gesang zurückzuführen ist, ob der Sprechgesang das Übergangsglied von der dichterischen Sprache zum wirklichen Gesang bilde. Es sollte nur daran erinnert werden, daß die Melodiebewegung ein viel weiteres Gebiet beherrscht, als das rein musikalische. Was wir »Tonfall« oder »Sprachmelodie« nennen, ist nichts anderes als Melodiebewegung.

Das Verhältnis von Rhythmus und Melodiebewegung ist so wechselnd und vielfach so kompliziert, daß es einer speziellen Untersuchung bedürfte, um es vollkommen klarzulegen. Wir müssen uns hier mit einem kurzen Überblick über die in Frage kommenden Tatsachen begnügen. Einmal gehört die Melodie selbst zu den rhythmusbestimmenden Momenten. Ein Ton kann sich nicht nur, wie oben erwähnt, durch dynamische Hervorhebung unserer Aufmerksamkeit aufdrängen, sondern auch durch eine auffallende Stellung in der Melodie akzentuiert erscheinen. Wenn beispielsweise in einer Reihe gleichstarker und gleichlanger Töne jeder vierte von anderer Tonhöhe ist, als die drei anderen, so werden wir gezwungen, die Reihe als $^4/_4$-Takt und den aus der Reihe herausfallenden Ton jedesmal als guten Taktteil aufzufassen. In der praktischen Musik kompliziert sich das Verhältnis natürlich ungemein, da die anderen rhythmusbestimmenden Momente den melodischen Akzent bald unterstützen, bald ihm entgegenarbeiten. Auch sind die melodischen Folgen fast nie so einfach gebaut, wie in dem gewählten Beispiel; tonale Akzente treten an Umkehrpunkten der Melodierichtung, bei sprunghafter Melodiebewegung usw. auf. Immerhin sind der dynamische und melodische Akzent in weitem Maße voneinander unabhängig, und auch ihre psychologische Bedeutsamkeit ist je nach den Umständen verschieden. Auch darf nicht vergessen werden, daß die Melodiebewegung nicht bloß ein System von tonalen Akzenten darstellt; ein langsam ausgeführter Triller z. B. wird als Pendelbewegung empfunden, ohne daß einer der beiden Töne als akzentuiert erscheinen müßte. Man kann sich graphisch die Melodiebewegung gut versinnlichen, indem man die Notenköpfe durch Linien verbindet. (Die Möglichkeit dieser Darstellung ist übrigens kein Zufall, sondern liegt in der psychologischen Entstehungsgeschichte des europäischen Notationssystems begründet.) Man wird dann eine Kurve erhalten, die sich für das Auge ebenso gliedert, wie die Melodie für das Ohr. Diese Gliederung braucht mit der

1) Auf die Bedeutung der Melodiebewegung für die beabsichtigte Schilderung realer Bewegung hat meines Wissens zuerst ein französischer Forscher aufmerksam gemacht, vgl. Edmond Goblot, La musique descriptive, Revue philos. XXVI. 7. 1901.

(durch die Taktstriche markierten) rhythmischen durchaus nicht zusammenzufallen. Ein Beispiel mag dies erläutern. In Chopin's bekanntem Des-dur-Walzer (op. 64, Nr. 1) würde sich Takt 5—12 folgendermaßen darstellen[1]):



Melodisch zerfallen diese acht Takte in vier Gruppen: die erste reicht bis zum dritten Viertel von VII[2]), umfaßt somit beinahe drei Takte, die zweite dagegen nur einen Takt (VIII), die untereinander fast gleichen Gruppen drei und vier je zwei Takte. (Eigentlich beginnt die erste Gruppe bereits im ersten Takte des ganzen Stückes, erstreckt sich also über sieben Takte.) Die Melodiebewegung hat in der ersten Gruppe — infolge der regelmäßigen Wiederholung derselben Phrase von geringem Umfang — etwas Drehendes, Rollendes, steigt in der zweiten Gruppe allmählich an bis zum b^2, das als höchster Ton und Umkehrpunkt der Bewegung als starker melodischer Akzent wirkt, der überdies mit dem stärksten rhythmischen Akzent der ganzen Periode zusammenfällt. Als solcher erscheint das b^2, da es als längste Note (♩.) gewissermaßen ein Haltepunkt ist, auf den die vorausgehende Achtelbewegung zuläuft, und da es auf den guten Taktteil fällt. Die vorgeschriebene Dynamik (crescendo in der zweiten, diminuendo in der dritten Gruppe) läuft der Melodiebewegung vollkommen parallel.

All dies wird jedem Musikalischen selbstverständlich erscheinen. Auch ist es nunmehr leicht zu erkennen, was melodischen von rhythmischem Tanz unterscheidet. Der Tänzer, der seine Aufmerksamkeit der Melodiebewegung zuwendet, verstärkt die von dieser ausgelösten motorischen Impulse; die dynamischen Akzente, die rhythmische (taktliche) Gliederung treten in den Hintergrund. Aus dem Gesagten ergeben sich für die melodische Körperbewegung mancherlei Eigentümlichleiten, die ihr einige Vorzüge vor der rhythmischen verschaffen. Erstlich erscheint die melodische Bewegung geschlossener. An die Stelle einer kurzen, den einzelnen Takten korrespondierenden Bewegungsform, die sich, den Hauptakzenten entsprechend, in kleinen, stets gleich bleibenden Intervallen beständig wiederholt, einer Gliederkette vergleichbar, tritt eine Bewegungsreihe, die sich wie ein Faden weiterspinnt,

1) Es ist nur die Melodie (rechte Hand) in Betracht gezogen; bei einer genaueren Analyse müßte natürlich auch die Begleitung berücksichtigt werden.

2) Bezüglich der inneren Gliederung dieser Gruppe sind zwei Auffassungen möglich: entweder viermalige Wiederholung der Gruppe *g*, *as*, *c*, *b* oder das erste *g*—*as* als Auftakt und die Gruppe *c*, *b*, *g*, *as* viermal wiederholt; für letzteres spräche, daß *c* als höchster Ton der Gruppe und als Umkehrungspunkt der Melodiebewegung wie ein (schwacher) melodischer Akzent wirkt; die zweite Gruppe würde dann in die erste übergreifen, da das letzte *g*, *as* beiden gemeinsam wäre.

mit der Melodie dahingleitet, steigt, fällt, kreist und springt. Hiermit ist schon ein zweiter Vorzug des melodischen Tanzes angedeutet: er ist abwechslungsreicher als der rhythmische. Endlich, und dies scheint mir das Wesentlichste zu sein, schmiegt sich die Tanzbewegung, die der Melodiebewegung folgt, inniger an das musikalische Vorbild an. Schon die physiologische Verknüpfung von akustischem Impuls und motorischer Reaktion ist eine engere. Aber die Melodiebewegung scheint mir für das musikalische Gesamtbild auch charakteristischer zu sein als der Rhythmus. Es mag unendlich viele Melodien von derselben rhythmischen Gestalt geben, alle melodisch durchaus verschieden voneinander. Die Ähnlichkeit zweier Melodien von gleicher Melodiebewegung, aber verschiedenem Rhythmus, würde dagegen sofort in die Augen springen — man denke z. B. an einen zum Militärmarsch umgebildeten Walzer. Vermutlich ist die Melodiebewegung auch dasjenige, was sich dem Gedächtnis des Hörers zuerst und am eindringlichsten einprägt. Wir haben oft nach erstmaligem Hören eines Musikstückes ein mehr oder minder verschwommenes Bild der Melodie, das wir auch (singend oder pfeifend) wiederzugeben vermögen, in dem aber die genaue rhythmische Gliederung und tonale Gestaltung noch fehlt. Bei Unmusikalischen pflegt das Erinnerungsbild in diesem Stadium stehen zu bleiben: sie singen das Gehörte mit unrichtigem oder unpräzisem Rhythmus, mit falschen Intervallen oder unreiner Intonation — aber mit richtiger Melodiebewegung nach.

Die melodische Körperbewegung ist daher der Ausdruck, der die Musik völlig eindeutig wiederspiegelt. Die akustische Bewegung wird in der vollkommensten Weise in sichtbare umgesetzt. Wie beim Tänzer die Elemente des akustischen und motorischen, so sind beim Zuschauer die Elemente des akustischen und optischen Bewegungsbildes einander aufs engste zugeordnet. Man könnte bei melodischem Tanz mit verschlossenen Ohren, bloß nach dem Gesichtseindruck, sehr wohl bestimmen, um welches Musikstück es sich handelt und an welcher Stelle es angelangt ist — natürlich die Kenntnis des Stückes vorausgesetzt. Ähnliches vermöchten wir bei unserer bloß rhythmischen Tanzweise nie. Die Tanzbewegungen bilden eine optische Empfindungsreihe, welche vermutlich ebenso wie die akustische, wenn auch schwächer, eine Reihe von Bewegungsimpulsen im Zuschauer erweckt; ein Vorgang, der wohl teilweise in einer allgemeinen psychischen Tendenz, dem Nachahmungstrieb, wurzelt. Wir haben hier abermals eine Kette von Reflexen; die Art der Bewegung (die freilich im Keim stecken bleibt), ist aber in noch höherem Grade von der Eigentümlichkeit des erregenden Momentes abhängig, als bei den oben besprochenen akustisch-motorischen Reihen. Das Wesentliche für den Eindruck, den der Zuschauer empfängt, ist nun, daß die vom akustischen und die vom optischen Zentrum aus erregten Impulse gleicher Art sind; diese Gleichheit ist selbst dann noch im psychologischen Gesamtvorgang wirksam, wenn die Impulse zu schwach sind, um über die Schwelle des Bewußtseins zu treten. Dadurch, daß dasjenige, was beiden Empfindungsreihen gemeinsam ist, im Unbewußten bleibt, dadurch scheint uns gerade die Verknüpfung notwendig, selbstverständlich, ursprünglich, natürlich. Die melodische Körperbewegung ist ebenso der adäquate Ausdruck der musikalischen Bewegung, wie die Melodiebewegung einen realen Bewegungsvorgang auszudrücken vermag. Gegen die Pantomime, die Handlungen und Gefühle durch Ausdrucksbewegungen darstellen will, sind mit Recht ganz analoge Bedenken geltend gemacht worden, wie gegen die Programmusik. Getanzter

Zorn kann mißverstanden werden als Eifersucht, eine musikalische Eifersuchtsszene kann mißverstanden werden als Seeschlacht. Der melodische Tanz ist aber ebensosehr ganz Tanz, wie die absolute Musik ganz Musik ist. Der Zusammenhang beider liegt nicht in einem Spiel von Assoziationen, die von Individuum zu Individuum wechseln können, sondern in der Bewegung, die beiden, Musik und Tanz, wirklich gemeinsam ist. Es ist darum auch nicht einzusehen, warum sich melodischer Tanz auf die traditionelle »Tanzmusik« beschränken sollte. Für rhythmische Tänze freilich wäre Beethoven'sche Musik völlig ungeeignet. Melodischer Tanz vermag sich auch mit der erhabensten Musik zu einem vollkommenen Gesamtkunstwerk zu verschmelzen, dem man seine Daseinsberechtigung nicht absprechen können wird.

Von dem Spezialfall aus, dessen psychologische Analyse wir versuchten, mag sich uns schließlich ein Ausblick auf eine allgemeine Bedingung künstlerischer Wirksamkeit eröffnen: Jedes Kunstwerk will im Genießenden etwas erwecken, was der Schaffende mehr oder minder bewußt erlebte. Als Überträger muß ein Komplex von Sinnesempfindungen (oder wenigstens Reproduktionen von solchen) dienen. Aber nur, wenn beide psychischen Tatsachen so enge verknüpft sind, daß ihre Verbindung notwendig erscheint, kommt die Übertragung jenes meist undefinierbaren Etwas — mag man es nun »Stimmung« oder sonst wie nennen — von Seele zu Seele zustande.

Erich M. v. Hornbostel.

Notes on Dunstable.

I.

English music was, as far as its influence on the rest of the world was concerned, at its zenith from 450 to 500 years ago, or during the period which may be assumed to have been the life-time of John Dunstable, who died 24th December 1453. Henry VI, whose life extended from 1421 to 1471 and who founded Eton College in 1440, seems to have been something of a musician himself. Mr. W. Barclay Squire, when drawing attention for the first time at Vol. II, page 342 of the Sammelbände to the MS. collection of English XV century music lying in the library of the Roman Catholic College of St. Edmund's, Old Hall, near Ware, Hertfordshire, pointed out that the name of "Roy Henry" occurs as the composer, or putative composer, of a three-part Gloria, Sanctus, and Benedictus. Most of what is known so far about John Dunstable will be found in the article under that title in the Appendix to Grove's Dictionary (1889) by the same writer. Considering how many of the musicians of the XV century were monks or priests, it is not unreasonable to suppose that Dunstable himself might have been an ecclesiastic, but there is no evidence to prove this. It has also been argued that his Continental reputation may have been the result of his dwelling and working abroad for a considerable portion of his life; but this too is only a conjecture. Mr. Squire has discovered in an old history of the county

of Hertfordshire that on 16th March 1449 Henry VI granted the manor of Broadfield to a "John Dunstable and Margaret his wife, Ralph Grey, and Henry Wells, and their heirs, without impeachment of waste of Margaret"; as yet however it has been found impossible to connect John Dunstable of Broadfield Manor with the musician and astronomer. The general evidence as to Dunstable's influence as a musician will be found in the above-named Dictionary article of 1889. To this may now be added that at page 12 of Sir John Stainer's volume "Dufay and his contemporaries" (London, Novello & Co., 1898), reviewed by J. Wolf at Vol. I, pages 150 and 330 of the Sammelbände, are quoted six stanzas from Martin le Franc's poem "Le Champion des Dames", of which the third and sixth are as follows:—

Car il(z) ont nouvelle pratique
De faire frisque concordance
En haulte et en basse musique,
En fainte, en pause et en muance,
Et ont pris de la contenance
Angloise, et ensuivy Dunstable,
Pourquoy merveilleuse plaissance
Rent leur chant joyeulx et notable.

* * *

Tu as bien les Anglois ouy
Jouer à la court de Bourgongne
N'a pas, certainement ouy
Fut il jamais telle besongne:
J'ai veu Binchois avoir vergongne
Et soy taire emprès leurs rebelles,
Et du Fay despite et frongne
Qu'il n'a mélodie si belle.

This poem was first printed in 1500, although internal evidence shows that it was written 60 years earlier. Sir J. Stainer's daughter Miss Cecie Stainer has carried the subject further in her article on "Dunstable and the various settings of O Rosa Bella", at Vol. II, page 1, of the Sammelbände; setting out there the extraordinary advance made in the last decade or so in tracing and transcribing Dunstable compositions at Modena, Bologna, Trent, &c.; in which process Mr. Squire has himself played a very large part. Regarding the three-part composition by Dunstable to the words "O Rosa Bella", discovered at the Vatican in 1847, Miss Stainer comes to the conclusion that "Dunstable used no ready-made melody in either tenor or discant, but the whole of the music was his original composition, and its immense popularity led to the themes being adopted with enthusiasm by other writers, to whom tenor or discant would be equally familiar". She adds, "to show how widely the composition was known, it may be mentioned that copies have been found in MSS. in the libraries of Paris, Pavia, Dijon, Rome, and Trent".

Regarding the nature of the music in Dunstable's time Prof. Wooldridge's first volume in the Oxford History of Music takes us to 1330, and his second volume shortly to be expected will fill in the 125 years between this date and the year of Dunstable's death. But I may mention that some 12 years ago, when I was engaged in editing a volume of XV century songs and madrigals for the Plain Song and Mediaeval Music Society, I was brought

into contact with the famous Fairfax MSS. in the British Museum (Add. MSS. 31,922), in which is to be found the Dunstable "enigma" mentioned in the Dictionary article and proved in 1902 by Mr. J. F. R. Stainer to be a kind of ground-bass, and which represents the state of music as it was left by Dunstable. Examination of this music led to several conclusions. It appeared that the XV century musicians had learnt to regard music with a greater approach to harmonic propriety, in other words by observing what may be called the "perpendicular" effect of the various voices engaged. What we describe as dominant discords are frequently to be met with. The punctuating function of the perfect and other cadences can be distinctly traced, and the desire for changing the mode or key (modulation as we call it) was already beginning to make itself felt by a somewhat prolific application of the laws of musica ficta. Imitation, a device already known to the composers of some two or three centuries before Dunstable's time, came to be used by him and his contemporaries in a far more effective and methodical manner, by the introduction of rests before the imitating entries. By this means the frequent alternate thinning and thickening of the music was found to impart a pleasant variety of light and shade to the composition. Again the emphatic confirmation of the sentiment of the words, caused by their reiteration in successive imitating entries was a means of obtaining a unanimity of expression not to be obtained in any other way. The use of the device of sequence is also to be observed, and the idea of Rondo form is also clearly evident in more than one specimen. False relation was often introduced as a kind of additional heroic attempt to evade Tritonus. The use of consecutive perfect concords can only be regarded as a kind of unconscious survival of previous centuries of "magadizing", a tendency which still influences the thoughts and feelings of many modern musicians. Another survival of earlier times which no one who has ever examined XV century music will have failed to notice, is the frequent recurrence to the once universal triple measure of the early days of cantus mensurabilis. A constant change of rhythmical flow, from duple to triple subdivision of the semibreve- and even minim-pulsation can be seen for instance in a beautiful anonymous three-part un-barred carol "Ah, my dear Son", from the Fairfax collection, Add. MSS. 5465. This was scored by our late member H. B. Briggs for the Plainsong and Mediaeval Music Society, and edited by me with an accompaniment of various kinds of discant as far as might be in the ancient style (Novello Part Song Book, no. 674). The rondo-like character of this composition is remarkably distinct.

Dunstable was buried in the chancel of St. Stephen's Church, Walbrook, in the City of London. This church had been finished 14 years previously only, in 1439; replacing an older one which had stood on the opposite and western side of the "brook". The fact that Dunstable was buried in the chancel shows that he was a person of some local consequence, and a John de Dunstable had been Alderman and Chamberlain of the City of London in 1303. Two pavement-stones were placed over the grave bearing the Latin epitaph which is approximately reproduced in the article of Grove's Dictionary. Regarding the exact words of the original there have been doubts for 300 years. Stow's "Survey of London", 1st edition (1598) merely said, "there be monuments in this church of Thomas Southwell first parson of this new church, who lieth in the choir; John Dunstable, master of astro-

nomy and music in the year 1453"; and so on. A 3rd edition with numerous additions was published by Anthony Munday in 1618, thirteen years after Stow's death in 1605; and in this the epitaph was given in full. Munday states that he had the use of Stow's papers, so it is at least probable that the inscription in St. Stephen's Church was copied by Stow himself. Stow may have refrained from publishing it, for the reason that after being worn for a century and a half by the feet of worshippers the inscription was to a great degree illegible. Munday's version evidently contained some guess-work, and some of the entries must be blunders. The 4th or folio edition in 1633 by Munday and Dyson changed one word for the worse. Thomas Fuller's Worthies published in 1662 gave only a fragmentary version; but mainly consulting the original, which had by this time become still more effaced. All that he could decipher at all clearly were the first 2 lines near the top of the stones (which may perhaps have sunk a little eastwards and so escaped friction), the 5th and 6th lines, and the last line. At the Great Fire of 1666 the church was burnt to the ground, and the inscription of course disappeared entirely. The 5th or two-volume edition of "Stow", published in 1720 by Strype, gave a version of the epitaph with some good conjectural emendations. As 1903 was the 450th anniversary of Dunstable's death, the London Section of the Incorporated Society of Musicians are now setting up a monument in the church (rebuilt 1672—79 as one of the masterpieces of Sir Christopher Wren after the Great Fire), restoring the inscription to what after careful examination of the history is believed to have been its original state. The version adopted is the following. It may be observed that the "I. juris" in line 2, and "hiramis" in line 3 (see Grove), have hitherto defied restoration, but it is believed that that difficulty has now been surmounted:—

Clauditur hoc tumulo, qui caelum pectore clausit,
Dunstable Ioannes. Astrorum conscius ille
Indice novit Uraniâ abscondita pandere caeli.
Hic vir erat tua laus, tua lux, tibi, musica, princeps,
Quique tuas dulces per mundum sparserat artes.
Anno Mil. C quater semel L tria jungito, Christi
Pridie natalem, sidus transmigrat ad astra.
Suscipiant proprium civem caeli sibi cives.

London. **Charles W. Pearce.**

II.

The musical world has lately been so busy trying to work up some sort of enthusiasm with which to celebrate the hundredth birthday of Hector Berlioz that it has almost entirely overlooked the fact that the Christmas Eve of 1903 was the four hundred and fiftieth anniversary of the death of one who has some claim to be considered the founder of modern music. It is understood that the Incorporated Society of Musicians has resolved to celebrate the event by placing a monument in the church where the forgotten musician was buried, but before the subject was mooted by the Society, who had heard of John Dunstable, the Englishman whose name even precedes that of Dufay in the roll of the makers of modern music? The "Encyclopaedia Britannica" knows him not, save in a casual reference

under a wrong form of his name; to Burney and Hawkins he is a shadowy and vague figure; even Fuller, when he came across the old musician's epitaph in St. Stephen's, Walbrook, made merry that a "person of such perfection" should be so unknown. Though of late years interest has been gradually awakening to the small beginnings from which have sprung the mighty structure of modern music, and research is bringing to light materials from which some day we may possibly learn something definite about the part which England played in the musical evolution of the fifteenth century, still, as to the man John Dunstable himself, we are practically as much in the dark as ever. To say, as generally is done, that he was born at Dunstable, and took his name from his birthplace, is but to adopt an early and improbable conjecture, for the name was not an uncommon one in the England of the late Plantagenets. One might guess with an equal degree of probability that he came from Hertfordshire, for Chauncey mentions an owner of the manor of Broadfield, near Cottered, named John Dunstable, whose dates agree with those of the musician. In support of this theory, it could be urged with propriety that he was certainly known to John Whethamstede, the Abbot of St. Albans, for Weever has handed down an epitaph from the pen of that great ecclesiastic, "Upon John Dunstable, an astrologian, a mathematician, a musician, and what not", in which he is described as "Michalus alter novus et Ptholomaeus, Junior ac Athlas supportans robore coelos", while further on a note of personal friendship is struck by the Abbot's statement that "melior vir de muliere Nunquam natus erat". In St. Stephen's, Walbrook, where he was buried, the well-known epitaph was inscribed beginning "Clauditur hoc tumulo". From these epitaphs one may gather that his fame, to his English contemporaries, seems to have been more owing to his astronomical researches than to his achievements as a musician, and it is noteworthy that in this country, where so little of his music remains, and where as a musician he had become but little more than a name to writers like Morley and Ravenscroft, a collection of the latitudes and longitudes of the chief towns in England "secundam aliam antiquam scripturam de manu Dustapli", dated April, 1438, is still preserved in the Bodleian Library. On the continent, on the other hand, his greatness as a musician was early recognised. The French poet, Martin le Franc, who died in 1460, mentions that Dufay and Binchois, the two greatest Netherlandish composers of the fifteenth century, wrote in the style of the English school, especially of Dunstable; and Johannes Tinctoris (1445—1511) says that music had recently made such strides that it seemed a new art, "cujus . . . . . novae artis fons et origo apud Anglicos quorum caput Dunstable exstitit", a statement which gradually led later writers to claim for the English composer the invention of counterpoint! In Spain he was known so early as 1480, and in the writings of John Hothby (an English theorist who spent most of his life at Lucca), and the more famous Frachinus Gaforius, his name is more than once mentioned. These allusions, and the fact that of late years a number of his compositions have been discovered at Trent, Modena, and Bologna, has led one of the latest historians of English music to conclude that Dunstable left England at an early age, and spent most of his life in Italy. But this is pure conjecture, and it is gradually being recognised that in England during the fifteenth century there were living many composers who were working in the same direction as Dunstable, and whose works have

been mostly forgotten, probably owing to the destruction of church manuscripts under Henry VIII. The fortunate survival of a volume, now preserved at St. Edmund's College, Old Hall, has revealed Henry VI himself as the composer of parts of a Mass. The same volume has yielded the names of a whole group of musicians who seem to have been connected with St. George's Chapel, Windsor, about the middle of the century, and a little later another similar group at Eton and Oxford is disclosed in a magnificent volume still preserved in the Library of Henry VI's College. To trace the connection of this school of musicians with that of which Robert Fairfax, the organist of St. Albans, under Henry VII. and Henry VIII., is the chief, is at present a difficult task, and the hiatus caused by the Wars of the Roses cannot be bridged over. But the attention which is being drawn to this obscure period of the history of music in England may any day lead to discoveries as unexpected and as important as that of the Old Hall volume, and when the arduous task of deciphering and translating these early compositions from the difficult system of notation of the fifteenth century has been accomplished, it may be possible to form a definite opinion as to what it was which caused Dunstable to rank so high as he did in the opinions of his contemporaries, and why his fame, once so great, became so strangely and rapidly clouded. Much has been written about his music and its relation to that of the Netherlanders, Dufay and Binchois; but, as the mass of his surviving work still awaits translation and publication, until this is accomplished any conclusion arrived at must of necessity be mostly conjectural. If the celebration of the four hundred and fiftieth anniversary of his death by the re-erection in St. Stephen's, Walbrook, of the memorial destroyed in the Great Fire should serve to draw attention to the work that remains to be done for his music, the Incorporated Society of Musicians will have done a real service to musical research, as well as a tardy honour to the memory of the first great English composer.

London. **W. Barclay Squire.**

Christian Erbach und Hans Leo Haßler.

Ausgewählte Werke. Erster Teil: Werke für Orgel und Klavier mit beigefügten Stücken von Jacob Haßler. Eingeleitet und herausgegeben von Ernst von Werra.

Denkmäler deutscher Tonkunst. Zweite Folge (Denkmäler der Tonkunst in Bayern). Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Zur Geschichte der Klavier- und Orgelmusik im 17. Jahrhundert liegen erfreulicherweise bereits eine ganze Anzahl von Neuausgaben in den verschiedenen »Denkmälern der Tonkunst« und in anderem Rahmen der Öffentlichkeit vor. Aber gerade für die Zeit der Überwindung des koloristischen Verfahrens bedurften wir bisher noch allgemein zugänglicher Beispiele. Für den Norden haben wir freilich Scheidt's *Tabulatura Nova*, mit der die Denkmäler deutscher Tonkunst einst ins Leben getreten sind. Um so fühlbarer

aber war die für den Süden Deutschlands gelassene Lücke. Wer nicht an die weithin verstreuten Quellen gelangen konnte, mußte sich mit spärlichen und nicht immer befriedigenden Abdrucken in Ritter's Geschichte der Orgelmusik begnügen. Diese Lücke auszufüllen ist der vorliegende Band geeignet.

Seiffert hat in seiner Geschichte der Klaviermusik immer wieder betont, daß wir uns den Übergang von dem schablonenhaften koloristischen zum lebendig künstlerischen Verfahren nicht als plötzlichen Sprung, als Abreißen der geschichtlichen Entwicklung denken dürfen; Scheidt und die anderen Norddeutschen, die Ziel und Vorbild der Lehre Sweelinck's verdankten, waren trotz aller Errungenschaften, die sie aus der Fremde mitbrachten, doch zugleich Fortsetzer der heimatlichen Praxis. Aber auch die Süddeutschen, auch Haßler und Erbach in den nun vorliegenden Werken, gemahnen hier und da an die von ihnen im ganzen überwundene Vorzeit; in steifen Verzierungen, befremdlichen Themendiminutionen finden wir deren rudimentäre Reste.

Stärker jedoch wirkt in diesen Stücken das einer fruchtbaren Entwicklung der süddeutschen Orgelkunst Raum gebende Neue: das von den Venetianern, von Merulo und dem jüngeren Gabrieli gewonnene Formprinzip.

Das Ricercar, schon die Lieblingsform der Venetianer in ihrer Orgelmusik, überwiegt auch bei ihren süddeutschen Nachfolgern. Die vorliegende Ausgabe bringt dreizehn von Erbach und acht von Hans Leo Haßler, zu denen noch eins von Haßler's jüngerem Bruder Jacob kommt. Die große Gefahr, in der das Ricercar bei seinen niederländischen Schöpfern, den Willaert und Buus, gewesen war — durch die Mehrheit der Themen seine organische Einheit und damit den letzten Sinn aller formalen Gestaltung einzubüßen —, hatte schon Giovanni Gabrieli beseitigt, indem er ein Thema als Beherrscherin des Ganzen hinstellte und die übrigen auf eine bloße kontrapunktierende oder episodische Bedeutung beschränkte. Während nun Sweelinck das große Glück hatte, neben den italienischen Einflüssen auch die der Engländer zu erfahren, und durch selbsttätige Verschmelzung beider, kühn fortschreitend, zu einer eigenen großzügigen Form gelangte, hielt sich Haßler, der fast zu derselben Zeit — etwa fünf Jahre später — in Venedig weilte, und ebenso Erbach, begreiflicherweise mit größerer Strenge an das dort empfangene Vorbild. Darf ihnen somit das Verdienst unabhängiger Formenschöpfung nicht zugesprochen werden, so sind beide doch Meister genug, um mit dem Übernommenen wirksam zu schalten und dadurch ihrerseits den süddeutschen Genossen und Nachfolgern in der Orgelkunst ein Muster von großer Tragweite zu geben. Beherrscher der Form sind sie jedenfalls; sie wissen für »Einheit in der Mannigfaltigkeit« zu sorgen. Und es sind gewiß logische Gebilde, die da entstehen, wenn etwa dem rhythmisch gleichmäßigen, in breiten Tonwerten einherschreitenden Hauptthema ein zweites, zunächst im unscheinbaren Gewande eines Kontrapunkts, entgegentritt, sich alsbald zur Selbständigkeit erhebt, aber, seiner Nebenrolle getreu, schnell im polyphonen Gewebe wieder untertaucht und sich allerlei Wandlungen gefallen läßt: Zusammenziehung kleiner Notenwerte zu größeren, Abtrennung seiner zweiten Hälfte und Stauung der Bewegung auf einem Halteton, sequenzenmäßige Fortführung seines Anfangsmotivs und dergleichen mehr. Sehr hübsch ist es auch, wenn (wie im VI. Ricercar von Erbach) ein kleines, fast spielerisches Motiv episodisch hineinsingt, einige Male in Engführung imitiert und dann von dem wieder auftauchenden Hauptthema auf ein motivisches Umspielen beschränkt wird.

Zu den übrigen Stücken ein Verhältnis zu gewinnen, wird dem heutigen Hörer schwerer werden. Sehr richtig sagt daher der Herausgeber: »Die Tokkaten dieses Bandes müssen vor allem nach und aus dem Kunstempfinden der damaligen Zeit beurteilt werden«. Das gilt zwar natürlich von den anderen Stücken mit Einschluß der Ricercari nicht weniger; aber bei den Tokkaten ist dieser Hinweis, besonders wegen des differenzierten Vortrags, den sie erfordern, am nötigsten.

Der Gesamtinhalt des Bandes umfaßt außer den Ricercari noch eine Kanzone, eine Tokkate, zwei Introitus mit Versus und sieben Versetten (Zwischenspiele von bestimmter liturgischer Bedeutung) von Erbach, drei Kanzonen, eine Tokkate, eine Phantasie (über das Hexachord) und eine Fuga von Hans Leo Haßler und eine Tokkate von Jakob Haßler. Dies alles zusammen ergibt eine reiche Vermehrung nicht nur unserer Denkmäler-, sondern hoffentlich auch unserer praktischen Orgelliteratur. Muß auch dringend davor gewarnt werden, mit Ansprüchen, zu denen seine klassischen Vokalwerke verleiten könnten, an Hans Leo Haßler's Instrumentalstücke heranzutreten, so ist doch kein Zweifel, daß ein historisch gebildeter Organist von praktischer Tüchtigkeit sie noch heute zu einer musikalischen Wirkung bringen kann. Dasselbe gilt in nicht geringerem Maße von den Werken Erbach's. Fünf Stücke, vom Herausgeber für den praktischen Gebrauch bearbeitet, sollen beiden den Weg in die Kirche weisen. Möge der Anhang, in dem sie vereinigt sind, die ihm zukommende Beachtung finden!

Die Vorrede, in diesen Publikationen stets zu einer einleitenden Abhandlung bestimmt, bringt eine gründliche bio-bibliographische Studie des Herausgebers über Erbach und eine Charakteristik der in dem Bande veröffentlichten Kompositionen, die sich in den ästhetischen Urteilen mit den betreffenden Abschnitten bei Seiffert berührt.

Berlin. **Richard Münnich.**

Musikberichte.

Bayreuth [1]). Die Festspiele dieses Sommers haben, wie den Lesern der Zeitschrift schon bekannt, neben den Wiederholungen des Ringes und des Parsifal eine Neueinstudierung des Tannhäuser in der Pariser Bearbeitung gebracht. Ich habe die ersten sieben Vorstellungen gehört: die erste des Tannhäuser, die erste und zweite des Parsifal und den ersten Ringzyklus und will versuchen, nach diesen mein Urteil zu fällen. Vorausschicken muß ich, daß ich mich bei meiner Beurteilung auf den Standpunkt stelle, von Bayreuth das denkbar Höchste und Beste verlangen zu dürfen; es möchte sonst manchen der Leser befremden, daß ich zu ganz anderem Resultat komme als der Verfasser der Zeilen, die im Heft 11 dem Tannhäuser gewidmet waren.

Denn ich muß hier offen aussprechen: für den, der die Bayreuther Aufführungen

1) Obgleich dieser Gesamtbericht über Bayreuth 1904 zu einem wesentlich anderen Urteil über den »Tannhäuser« gelangt wie der Artikel in Nr. 11 der Zeitschrift, so findet die Redaktion dennoch keinen Grund, denselben den Mitgliedern der I. M. G. vorzuenthalten. Daß die Ansichten über Bayreuth in den letzten Zeiten sehr geteilt sind, ist eine Tatsache, über die man sich nicht hinwegsetzen kann.

der letzten Jahre miterlebte und der von den diesjährigen einen gleichen oder gar gesteigerten Eindruck erwartete, bedeuteten diese ersten Aufführungen eine schwere Enttäuschung. War schon im Parsifal und Ring ein gewisser Rückschritt zu konstatieren, so blieb der Tannhäuser, obgleich man offenbar auf ihn sehr viel Mühe und Arbeit verwandt hatte, doch weit hinter den gehegten Erwartungen zurück. Man dachte, eine Vorstellung zu hören, die denen des Holländers der letzten Jahre gleichkam, und sah nun staunend nicht nur mehrere minderwertige Solisten auf der Bühne, sondern auch, was noch viel störender für den Gesamteindruck war, einen erst halbfertigen Dirigenten am Pult. Siegfried Wagner ist ohne Zweifel ein hervorragender Bühnenleiter. Dafür zeugten die Holländer-Aufführungen schon, das bezeugte der Tannhäuser auch wieder. Aber wenn man bedenkt, welch glänzendes Resultat sich beim Holländer aus dem Zusammenwirken Siegfried Wagner's, des Bühnenleiters, mit Mottl als Orchesterleiter ergab, so kann man nur bedauern, daß diesmal beide Funktionen einem Manne anvertraut waren. Die Meisterschaft, die man vom Bayreuther Dirigenten billig verlangen darf, die Meisterschaft, die z. B. Muck und Richter diesmal wieder so glänzend bewährten: die besitzt Siegfried Wagner noch nicht, ja es scheint mir sehr zweifelhaft, ob er sie je erreichen wird. Wer imstande ist, das Tempo des Pilgerchors in der Ouvertüre bei der ff-Wiederholung so zu vergreifen, daß diese weihevolle Stelle nahezu wie ein Geschwindmarsch erscheint, dem fehlt doch auch wohl das für einen Dirigenten notwendige Gestaltungsvermögen. So minderwertig, wie bei dieser ersten Tannhäuser-Aufführung, habe ich die Ouvertüre selten gehört. Streicher und Bläser standen nicht in dem richtigen Kontakt miteinander, die Posaunen klappten bei der besagten ff-Stelle stets nach. Im weiteren Verlauf der Aufführung fehlte gelegentlich auch der Kontakt zwischen Bühne und Orchester: in der Romerzählung trat das einmal recht stark in Erscheinung. Und vor allem, das Orchester klang nicht; der wundervolle, mit Recht so berühmte Bayreuther Orchesterklang war im Tannhäuser nicht vorhanden. Die Leistung, die das Orchester am zweiten Tage der ersten Parsifal-Aufführung unter Dr. Muck's Leitung bot, stand so sehr höher, daß man glauben konnte, ein ganz anderes Orchester vor sich zu haben. Bayreuther Traditionen entsprach jedenfalls die Orchesterausführung im Tannhäuser nicht.

Und ebensowenig dürfte es mit der Bayreuther Tradition vereinbar sein, daß man auf der Bühne Künstler herausstellt, die entweder die nötigen stimmlichen Mittel nicht besitzen oder noch gänzlich unfertig sind. Herr Matray kann einmal ein guter Tannhäuser werden, heute ist er noch weit davon entfernt; ebenso verspricht Herr Whitehill erst für die Zukunft fertiges. Frl. Grandjean aber von der Pariser Oper ist stimmlich der Venus keineswegs gewachsen, so getreu sie auch im Aussehen die Rolle verkörpern mag. Jedenfalls standen diese drei Leistungen beträchtlich hinter den glänzenden Darbietungen von Frau Fleischer-Edel (Elisabeth), Knüpfer (Landgraf), Gerstel (Hirtenknabe) zurück. Daß solche offenkundige Mängel im Orchester wie auf der Bühne in Erscheinung traten, ist um so bedauerlicher, als die Tannhäuser-Aufführung andererseits doch auch wieder bedeutende Höhepunkte bot. Hervorragend waren die großen Ensembleszenen am Schluß des zweiten und des dritten Aktes, ebenso die Tanzszene des Venusberges, obgleich in letzterer das Auftreten von Miß Duncan ein leises Kopfschütteln hervorrufen konnte. Aber der Gesamteindruck des Tannhäuser war trotz solcher bedeutender Momente mäßig. Was hätte wohl daraus werden können, wenn wieder ein Meister wie Felix Mottl die musikalische Leitung in Händen gehabt hätte, wenn die Solisten auf gleicher Höhe gestanden hätten, wie im Holländer von 1902!

Parsifal und Ring waren von vornherein schon dadurch auf ein höheres Niveau gestellt — wenigstens in den ersten Aufführungen —, daß die musikalische Leitung Dirigenten ersten Ranges anvertraut war: Dr. Muck und Hans Richter. Muck's Leitung des Parsifal ist eine selten schöne und ausgeglichene Leistung; man kann nur wünschen, daß dieser Meister noch recht lange für Bayreuth erhalten bleiben möge. Richter dirigierte hervorragend wie immer, er steht trotz zunehmenden Alters noch auf der gleichen Höhe seines Könnens. Aber auch in diesen Vorstellungen war auf der Bühne nicht alles wie es sein sollte. Auch hier war die Wahl der neuen Dar-

steller nicht immer die richtige. Neben so ausgezeichneten Leistungen, wie sie im Parsifal, Marie Wittich, Felix Kraus, Knüpfer, Perron boten, standen die beiden Vertreter des Parsifal zurück. Fritz Remond, der darstellerisch meisterhaft war, mangelt der stimmliche Glanz zur wahren Verkörperung der Figur; Dr. v. Bary, der eigentliche homo novus für Bayreuth, ist schauspielerisch gar zu unbeholfen und verdirbt sich dadurch auch ein gut teil seiner auf prachtvollem Material basierten gesanglichen Leistung. Das fiel noch viel mehr bei seinem Siegmund ins Gewicht, der recht unbedeutend war und dem ersten Akt der Walküre seine ganze Zugkraft benahm. Im Ring vermißte man ungern vier Künstler, die die Aufführungen von 1902 als beste zierten: van Rooy, den unerreichten Wotan, den Bertram trotz seiner sehr hoch zu stellenden Verkörperung der Figur nicht ersetzen kann, Ernestine Schumann-Heinck, deren Fehlen sich namentlich bei der Figur der Erda sehr störend bemerkbar machte, Fritz Friedrichs, den charakteristischen Alberich, und Max Lohfing, den ausgezeichneten Hunding. Knüpfer, dem sonst so trefflichen, liegt der Hunding nicht recht, und Nawiawsky besitzt nicht das Charakterisierungsvermögen, das der Darsteller des Alberich haben muß. Die von der alten Besetzung mitwirkten, waren wieder die besten: Briesemeister (Loge), Breuer (Mime), Frau Reuß-Belce (Fricka), der man leider auch die ihr gar nicht liegende Gutrune gegeben hatte. Keller und Elmblad als Riesen, Marie Wittich (Sieglinde), Ellen Gulbranson (Brünnhilde) und Ernst Kraus (Siegfried), zu denen sich Perron als Gunther gesellte, der aus der undankbaren Figur machte, was zu machen war. Auch Rheintöchter, Nornen und Walküren, aus deren Gesängen stets der helle Sopran des Frl. Artner hervorragte, waren ausgezeichnet besetzt. Leider wurde aber der Eindruck der Götterdämmerung bedenklich heruntergezogen durch einen total unfähigen Darsteller des Hagen. Der Sänger besitzt weder Aussehen noch Stimmaterial, das ihn zur Verkörperung der Figur befähigte. Daß ihm die Festspielleitung die Partie übertrug, ist einer der schlimmsten Fehler, den sie in diesem Jahre beging. Der Vertreter des Hagen von 1902 war ja auch recht schwach, aber total ungenügend wie der diesjährige war er nicht. Solch ein Mißgriff sollte in Bayreuth nicht vorkommen!

Glänzend waren im Ring wie im Parsifal die Ensembleszenen. Walkürenszene, Mannenchor der Götterdämmerung, die Gral- und Blumenmädchenchöre, das war alles auf altgewohnter Bayreuther Höhe. Dekorativ war ebenso hervorragend alles im Ring, dagegen erfreut sich der Parsifal anscheinend einer andauernden Vernachlässigung in diesem Punkte und steht gegen die anderen Vorstellungen zurück. Die Wandeldekorationen des Parsifal sind für heutige Zeit nicht mehr genügend; es geht nicht an, daß man bei der Verwandlung im dritten Akt links noch ein Stück Blumenwiese, rechts bereits die Säulen des Gralstempels sieht und daß man noch dazu, selbst von guten Plätzen aus, verfolgen kann, wie sich der Prospekt an einer Stange langsam aufwickelt. Und dann dies ungeschickte Arrangement bei der Beleuchtung des Grals und dem Speerwurf Klingsors! Man denke sich den Stimmungsumschlag in den Gralszenen, wenn man beim Erglühen des heiligen Gefäßes ganz deutlich den Draht sieht, durch den der Kelch elektrisch erleuchtet wird! Und sollte es gar nicht möglich sein, den Speerwurf geschickter zu arrangieren? Amerikaner, die den Parsifal in New York gesehen, konnten sich bei diesen Stellen eines Lächelns ebensowenig erwehren wie bei der Kostümierung der Blumenmädchen. Der Grund der vernachlässigten Ausstattung des Parsifal ist ja klar: man hat bis 1913 in Europa keine Konkurrenz für das herrliche Werk und glaubt deswegen, einer Neuauffrischung nicht zu bedürfen. Ich muß gestehen: ich halte es für die schönste Aufgabe Bayreuths, den Parsifal einmal wieder in einer Vorstellung zu bringen, die nach allen Seiten hin unübertrefflich ist. Das hieße mehr nach dem Willen des Meisters handeln, als wenn man Neuaufführungen früherer Werke veranstaltet, die nicht auf einer Bayreuths würdigen Höhe stehen! Albert Mayer-Reinach.

Krakau. Die Lemberger Operette führte außer zahlreichen Operetten (Offenbach usw.) den »Freischütz« und »Hänsel und Gretel« auf. Das Orchester dirigierten die Herren Elszyk und Słomkowski. A. C.

München. Die diesjährigen Wagnerfestspiele im Prinzregententheater brachten neben dem »Ring des Nibelungen« noch »Tristan«, »Meistersinger« und »Holländer«. Namentlich das letztere Werk, nach Bayreuther Muster neu inszeniert und in einem Akt gegeben, gelangte unter Leitung Mottl's, den wir von nun an mit Stolz den unseren nennen dürfen, unter Betonung des dramatischen Gehalts und Zurückdrängung alles opernhaften zu tiefergreifender Wirkung. Der »Tristan« wurde von Weingartner, die »Meistersinger« von Nikisch dirigiert, die beide als Gäste berufen waren; und so konnten sie bei allen guten Intentionen in der kurzen Zeit unmöglich die notwendige Beherrschung des ihnen fremden komplizierten Apparats gewinnen, ohne die eine ersprießliche Tätigkeit nicht möglich ist. Eine orchestral glanzvolle, szenisch etwas ungleichmäßige Wiedergabe des »Rings« unter Mottl schloß den ersten Zyklus, der ein zahlreiches in- und ausländisches Publikum angelockt hatte. Unter den Mitwirkenden seien vorzüglich die Herren Knote (Tristan, Walter, Siegfried), Feinhals (Wotan, Holländer), van Rooy (Sachs), Reiß (Mime, David), Zador (Alberich), sowie die Damen Morena (Sieglinde, Senta), Senger-Bettaque (Brünnhilde), Fränkel-Claus (Brünnhilde) und Ternina (Isolde) mit Auszeichnung genannt. In der Regie machte sich eine neugewonnene Kraft, Herr Wirk, namentlich im »Holländer« durch eigenartige und feinsinnige Anordnungen hochverdient. Im übrigen leitete Possart selbst den szenischen Apparat. E. J.

Paris. En province comme à Paris, toute vie musicale a cessé. Il n'y a à signaler, comme les années précédentes, que les représentations du Théâtre antique d'Orange et celle des arénes de Béziers. Là, l'orchestre Colonne a exécuté, les 14 et 15 août les partitions de Saint-Saëns écrite pour accompagner *l'Andromaque* de Racine et celle de Bizet, pour *l'Arlésienne* de Daudet. A Béziers, les 28 et 30 août auront lieu de solennelles représentations de *l'Armide* de Gluck qui après une absence de soixante-dix ans, va reparaître l'hiver prochain à l'Opéra. J.-G. Prod'homme.

Nachrichten von Hochschulen, Lehranstalten und Vereinen.

Kiel. An der Universität hat sich Dr. Mayer-Reinach als Privatdozent für Musikwissenschaft niedergelassen. Die Antrittsrede »*Friedrich der Große und die Musik*« fand am 9. August statt. Als Vorlesungen für das Wintersemester sind angekündigt: 1. Einführung in die Musikwissenschaft, 2 Std.; 2. Geschichte der Sinfonie, 2 Std. Die Habilitationsschrift bringt »*Beiträge zur Geschichte der Musik in Preußen*«.

Prag. Als Nachfolger Anton Dvořák's ist zum künstlerischen Leiter des Konservatoriums Prof. Karl Knittl gewählt worden (geb. 1853 in Polna).

Stuttgart. Dem 47. Jahresbericht des Kgl. Konservatoriums entnehmen wir folgendes: Die Anstalt zählte 1903/4 491 Schüler, von denen 173 (72 Schüler, 101 Schülerinnen) sich der Musik berufsmäßig, 318 als Dilettanten widmeten. 32 Lehrer und 6 Lehrerinnen erteilen Unterricht. Eine Neueinrichtung sind die Vorspiel-Übungsabende, die den Zweck haben, die Schüler durch öfteres Auftreten an das Vorspielen zu gewöhnen. Im ganzen fanden 15 Vortragsabende, 5 Prüfungskonzerte, 2 außerordentliche Veranstaltungen und 2 Klavierabende Prof. M. Pauer's und je 1 Gesangs- und Orgelvortrag der Prof. Freitag und S. de Lange statt. Direktoren der Anstalt sind die Professoren S. de Lange und M. Pauer.

Warschau. Herr Emil von Młynarski, der erste Kapellmeister der Warschauer Philharmonie, wurde zum Direktor des »*Kaiserl. Musikinstituts*« ernannt. — Bericht aus dem Schuljahre 1903/4: im I. Semester besuchten das Institut 496 Personen 230 Schüler und 266 Schülerinnen; darunter zählten die Klavierklassen 233 Schülerinnen

und 23 Schüler); im II. Semester 508 Personen (236 Schüler und 272 Schülerinnen; Klavierklassen: 239 Schülerinnen und 24 Schüler). 50 Personen absolvierten das Institut. Aus der Kompositionsklasse von Siegmund Noskowski ist Herr Ludomir Rożycki zu nennen, dessen phantastisches Scherzo »Stańczyk« in einem philharmonischen Konzerte mit Erfolg gespielt wurde.

Notizen.

Bayreuth nach 1913. Den Festspielgästen von Bayreuth sind zwei Aufrufe übermittelt worden. Der eine fordert zu Sammlungen für den Stipendienfonds auf und bittet, so hilfreich beizusteuern, daß er als Jubiläumsspende zu Wagner's 100. Geburtstag mindestens die erste Million erreiche und so im großen Stile allen Musikbeflissenen den Weg nach Bayreuth ebne, die darnach verlangen, denen aber »mit der Dürftigkeit das Los der meisten und oft Tüchtigsten unter Germaniens Söhnen zugefallen«. Man ersieht daraus, daß auch über 1913 hinaus Bayreuth fortbestehen soll. Ja, es soll vielleicht gar ein neues Bayreuth erstehen, wie der zweite Aufruf wünscht. Dieser läßt zum Aufbau eines neuen Nationaltheaters an Stelle des nicht mehr allzulange widerstandsfähigen Festspielhauses sammeln, einer Musterbühne, die 1913 dem deutschen Volke von der Wagnergemeinde im Sinne des Meisters übergeben werden soll. Ob hier fernerhin nur Wagner oder auch andere Komponisten oder Dichter zu Worte kommen sollen, ist nicht deutlich ausgesprochen.

Leipzig soll nun außer dem Klinger'schen Richard Wagner-Denkmal auch ein großes Seb. Bach-Denkmal erhalten, das an der Westseite der Thomaskirche seinen Platz erhalten soll. Die Ausführung ist dem Leipziger Bildhauer Prof. Karl Seffner übertragen, doch soll noch weder ein Modell angefertigt sein, noch ist sonst etwas näheres über die Dimensionen und das Material bekannt.

Der Verlag D. Rahter hat anläßlich seines 25jährigen Bestehens einen Verlagsbericht 1879—1904 herausgegeben. Namen wie Tschaikowsky, R. Strauß, Arensky, Borodin, Glazounow zeigen am besten die Tendenz des bekannten Verlags.

Liegnitz. Hier soll 1905 wieder ein zweitägiges Musikfest stattfinden, und zwar in der Zeit zwischen Ostern und Pfingsten. Es werden sich daran die »*Liegnitzer Singakademie*« (Dir.: Hr. K. Schulz) und die dortige »*Gemischte Chorvereinigung*« (Dir.: Hr. Rudnick) beteiligen. Das Programm wird u. a. Bach's »*Matthäus-Passion*« enthalten.

London. — Regarding Abbot Gasquet's book on English Monastic Life (see (Bücherschau), the following is an abstract of duties of the important office of *Precentor or Cantor, before the Reformation*:—

"Obedientiaries" were all officers below Abbot, Prior, or Sub-Prior. Of Obedientiaries the Precentor was the first and chief. He was appointed by the Abbot as a dignified specialist, of course a priest. He had 6 functions: — singing a leading part in the church ritual, conducting the church music and giving instruction in music, superintending the non-ritual readings-aloud, acting as librarian, acting as archivist, acting as trustee of the convent seal. (a) If at a great Feast the Abbot had to give out an Antiphon or Responsory, he was at hand as Precentor to prompt or help. He would also act on occasion as deputy to the Abbot for saying Mass, or for intoning the Antiphons at Benedictus and Magnificat. At greater Feasts of 2nd class he would do this latter in his own right by virtue of his office. (b) As music-director, he managed the music of all church services and cloister-processions, drawing up lists (on waxen tablets) of what was to be sung and who to sing it. No other obedientiary could dispute his orders thereon. Holding a staff of office, he sat on right of divided choir, looking from altar; while his Succentor or deputy sat opposite. Sometimes he moved about among the singers, during music. He raised or lowered the intoning pitch during service. His attendance was indispensable at Matins, Vespers, and Compline. Rehearsals were constant, he

taught novices, and if necessary he taught other members of the community. It was his duty to keep the organs in repair. (c) He prescribed what was to be read aloud at evening Collation or in Refectory. For this too he had to rehearse and instruct. He even superintended the reading in the monastery boys-school. (d) As librarian or armorius, he was in charge of all books in the aumbry or cupboard, or in great institutions in the book-room. Was responsible for binding and repairs. Kept a loan-register, and if a book went outside the monastery took a pledge for it. Prepared the vellum and ink for the Scriptorium, and hired the paid extra-labourers therein. (e) As archivist he entered dates and particulars of members newly professing. Also of the decease of members, in a special "necrology" with brief obituary. (f) Of 3 custodians of the convent seal, he was the chief. (g) It should be said that his assistant, the Succentor, helped in every way; aided celebrating priest in finding his place; woke up drowsy members at night-office; &c.

In "Musical Opinion" for August 1904 J. W. Hinton (II, 442, 448; V, 36) shows how "*Principal*" came to be a 4ft. stop *in English Organs.*

With ancient continental builders principal = prestant (praestans) = regula primaria = fond d'orgue, and was the open stop one octave above the lowest pitched stop in each department, this being held to be the main and ruling factor. Thus the lowest Pedal and Great manual stops being classed as 32ft. and 16ft., the "principals" thereof were 16ft. and 8ft. And they called departments, whole, half, or quarter, according as the principal therein was 16ft., 8ft., or 4ft. All this very clearly brought out in e. g. organs at:— Bremen, Cathedral (in all of its 4 departments); Frankfort, St. Paul's (in all 5); Freiberg, Cathedral (in all 4); Merseburg, Cathedral (in all 5). But in England nomenclature arose when there was no pedal department, and even the Great manual itself was a truncated one shorn of its natural 16ft. Therefore the term "principal" became transposed an octave higher, and was here on the Great a 4ft. stop. And so remaining, even now that the due pedal departments and contra-tone in manual departments have been added. It has been in England a misnomer throughout, based on false and "up-in-the-air" organ-building.

At IV, 30 it was explained as to the "Guild-Merchant" of Preston in Lancashire, that "Guild" was the substantive, and "Merchant" only an adjective. The Trade-guilds or Craft-guilds of England are lost in antiquity, and were the "Confraternities" of S. Europe. They were the members of a trade joined together like a modern Friendly Society, and also to protect the interests of the Trade. In early days only a member of a guild could practice that trade. Presently towns received a charter quod habeant gildam mercatoriam, which meant a union of guilds, otherwise a "Community"; and eventually, the trading guilds ousting the non-trading, this became a general town Corporation. The City of London guilds, many dating back to XIV century, the original basis of the Corporation of London, are at this date reckoned as 79 in number. Their "freemen", entitled to wear livery or distinctive dress and therefore called "liverymen", still elect the Lord Mayor, Sheriffs, and other corporate officers. The "Worshipful Company of Musicians" of the City of London, or short "Musicians' Company" is lineal descendant of the old Guild of Minstrels, which ruled minstrels throughout the kingdom at the time of Dunstable (see Article), and gave English music its importance in the XV and XVI centuries. By charter of James I on 8 July 1604 it was limited to City of London, and given certain powers. To celebrate tercentenary of that event, its *Music Loan Exhibition* mentioned in last number (V, 463) was held, opened by Prince of Wales. It is the only guild which represents a profession, and though small and not rich, nor one of the 12 (Clothworkers, Drapers, Fishmongers, Goldsmiths, Grocers, Haberdashers, Ironmongers, Mercers, Merchant Taylors, Salters, Skinners, and Vintners) traditionally called "great", has quite lately shown varied signs of very useful public activity.

The first Exhibition of Musical Instruments held it is believed anywhere, was in 1872 at S. Kensington Museum; which copied on Continent at Milan (1881), Bologna and Brussels (1888), Vienna (1892); here also at S. Kensington (1885), Chelsea (1900), Crystal Palace (1900).

The heads this year were as follows. All items noted mean specimens actually exhibited:—

(a) Early Printed Music. 368 items, especially XV to XVIII centuries. First example known anywhere, Jean Charlier de Gerson's "Collectorium [dissertation] super Magnificat", printed by Conrad Fyner at Esslingen, 1473, or about 25 years after first general printing from moveable types; contains 5 notes of music, printed not stamped, (for facsimile see Musical Times, July 1904). Earliest known specimen anywhere of practical music printed from type or by any other method, Francesco Niger's "Grammatica Brevis", printed by Theodore, Venice, 1480. Earliest music-printing known in England, Ranulph Higden's "Polychronicon", printed by Wynkyn de Worde, Westminster, 1495; contains one musical example (for facsimile see Mus. Times as above). The collection of Elizabethan Madrigals 1575—1630 was the largest ever yet shown; cf. Rimbault's "Bibliotheca Madrigaliana", London, 1847. An excellent digest of music-printing by Victor de Pontigny is at Grove, II, 433, and a Mus. Association lecture by W. H. Cummings on 4 May 1884.

(b) Manuscripts and Autographs. 409 items, XII to XX centuries. The earliest, a MS. Gradual of XII century, vellum, music in neumes. The "Old Hall MS." of XV century (Sammelbände II, 342, 719). The "Eton MS. Anthem Book", early XVI century, showing link between Dunstable and Fairfax (Zeitschrift, II, 358). Of the "Messiah" H. M. the King's autograph score, the Tenbury score, the O. Goldschmidt score (Z. IV, 143). Orlando Gibbons's only known autograph letter, 1625. Handel, organ specification, 30 Sept. 1749. Cecile Mendelssohn-Bartholdy's letter to Cusins of 30 Nov. 1847, after the death. Wagner's letter to Breitkopf and Härtel, 18 July 1843, offering "Flying Dutchman" for 1000 thalers. Annette Preusser's Album. Contemporary scores by Bridge, Cowen, Elgar, Mackenzie, Parry, Stanford, &c. These among innumerable treasures.

(c) Wind Instruments. 247 items, XV to XIX centuries. Among curiosities, a Shophar ram's horn, a Welsh Pibgorn, a German straight trumpet 1460, a Wardmote horn 1475, a Chalumeau 1610, a Bible regal or reed-organ 1620, a Watchman's pipe 1675, a Bird-Organ, temp. George III, Irish bagpipes with drones played by arm-keys, a Clarinet walking-stick, a B flat Teneroon, a re-constructed 3-stop Water-Organ (see Bücherschau, Williams).

(d) Stringed Instruments. 194 items, XVI to XIX centuries. Among the great number of instruments here shown can only be selected: — The Lamont Scottish Harp (Clarsach Lumanach) 1464; Welsh Crwth; Triple Welsh Harp; Quinterna, or violin-guitar, 1539; Lyra da Braccio, 1540; Zanetto Viola, 1550; Queen Elizabeth's own Virginal, c. 1570; English Clavicord by Hicke, 1580; Buechenburg Chittarone, 1614; H. M. the King's Amati Viola, 1630; Mondini Virginal, 1631; Leversedge Virginal, 1666; the Hellier large-size Stradivari violin, 1679; Pandurina, or treble-lute, 1737.

(e) Paintings and Drawings. 381 items. Among the oil-portraits are: — Monteverdi; Handel at 72, by Hudson, now first exhibited (Earl Howe); Handel by Kyte, 1742; Haydn in England, by Hardy, 1791; Christopher Simpson; Wm. Lawes; Hy. Lawes; Purcell, by Kneller, also by Klostermans; Jenny Lind as "Norma", by Count d'Orsay.

(f) Lenders. Out of 203 lenders may be specified: — H. M. the King, J. E. P. Arkwright, Artaria & Co. (of Vienna, special collection), A. S. Beaumont, D. J. Blaikley, Sir F. Bridge, Broadwood & Sons, J. S. Bumpus, Archbishop of Canterbury, Collard & Collard, F. H. Cowen, C. T. D. Crews, W. H. Cummings, Sir G. Donaldson, Countess of Dudley, Sir E. Elgar, Enoch & Sons, R. Epstein, F. W. Galpin, Otto Goldschmidt, A. F. Hill, Earl Howe, A. Littleton, Walter Macfarren, Sir A. Mackenzie, J. A. Fuller Maitland, Sir A. Manns, Nicolas Manskopf, J. F. Matthew, J. G. Morley, Oxford & Cambridge Musical Club, Sir Hubert Parry, C. van Raalte, Rudall Carte & Co., Ad. Schloesser, T. B. Shaw-Hellier, J. S. Shedlock, T. L. Southgate, J. F. R. Stainer, Sir C. Stanford, J. E. Street, T. W. Taphouse, Herbert Thompson, L. van Waefelghem, Countess of Warwick, J. Westrope, H. Saxe Wyndham, Miss A. Zimmermann.

(g) Lectures &c. The following 17 admirably managed lectures were delivered, all with illustrations, and to thronged audiences: — Evolution of Pianoforte (T. L. Southgate), Our English Songs (W. H. Cummings), English Viols (Henry Watson), Madrigals &c. (E. Markham Lee), Recorders &c. (J. Finn), Music in England in 1604 (Sir F. Bridge, with overflow repetition), Old Dances (Algernon Rose), Masques and Early Operas (A. H. D. Prendergast, English Opera (F. J. Sawyer), Cathedral Composers (G. F. Huntley), Reed Instruments (D. J. Blaikley), Hydraulic Organ (F. W. Galpin, with re-constructed $1/2$ size organ), the Regal &c. (T. L. Southgate), Violins (W. W. Cobbett), Brass Wind (J. E. Borland), Early Printed Music (A. H. Littleton), Music of Country Side (Ernest Clarke). All these will be published by the Company, as also a memento illustrated Catalogue; altogether a great fund of information. — Chairman of the Committee has been Sir Homewood Crawford; Hon Secretaries, A. F. Hill and J. F. R. Stainer.

Paris. Ein Cesar Franck-Denkmal soll am 20. Okt. d. J. in den Anlagen von Saint Clotilde enthüllt werden.

Rom. Kirchenmusik. In der *Rassegna* Nr. 7/8 stehen verschiedene Nachrichten, die dartun, daß mit aller Energie die Ausführung der päpstlichen Erlasse bezüglich der Kirchenmusik betrieben wird. Vom Kirchenchor der Basilika St. Maria Maggiore heißt es, »daß es dort nicht recht vorangehen wolle, vielleicht infolge des Mangels an Vorbereitung oder der Unfähigkeit, und daß sogar bei feierlichen Gelegenheiten wahre Skandale entstehen, woran sich die Gläubigen ärgern. Das Kapitel soll den Gesangschor aufgelöst und den Kapellmeister entlassen haben, um alles zu reorganisieren.« Man sieht, auf welche Schwierigkeiten die Reform des Papstes (besonders in Italien) stößt.

Warschau. Zum Stellvertreter des beurlaubten Kapellmeisters Młynarski wurde der ehemalige Direktor der Lemberger Philharmonie, Herr Viktor Čelansky zum II. Kapellmeister der Warschauer Philharmonie ernannt.

Außer den »großen philharmonischen Konzerten« der Warschauer Philharmonie werden noch folgende Abende veranstaltet: 12 »philharmonische Konzerte«, 12 »Kompositions- und Kapellmeisterkonzerte«, 20 »Extrakonzerte«, 80 »Populäre Abende«; daneben viele Kammerkonzerte, Kinderkonzerte und Musikvorträge.

Folgende deutsche Kapellmeister werden dirigieren: Bullerjan, Gustav Mahler, Arthur Nikisch, Schneevoigt, Ernst Schuch, Dr. Richard Strauß, Siegfried Wagner, Felix von Weingartner und — Herr Komzak. — Oper: In letzter Spielzeit (14. IX. 1903 bis 30. VI. 1904) wurden 43 Opern gegeben, darunter nur 15 (II) in der polnischen Sprache gesungen. Die nächste Spielzeit wird vom 14. September bis 14. Mai (1905) dauern.

Wien. Am 6. August starb in Baden bei Wien Eduard Hanslick (geb. 11. Sept. 1825 in Prag). In diesen Blättern das Für und Wider des einst so berühmten Journalisten und Ästhetikers abzuwägen, wird wohl kaum notwendig sein.

Kritische Bücherschau

über neu-erschienene Bücher und Schriften über Musik.

Cleather, Alice Leighton, and Basil **Crump.** Parsifal, Lohengrin, and the Legend of the Holy Grail. London, Methuen, 1904. pp. 184, Crown 12mo. 2/6.

The paraphrasing of plays and opera-plots, to avoid condemnation, requires consummate skill and taste in diction. The 2 amateur authors who here describe and interpret the matters mentioned in accordance with Wagner's own writings, have done so without the least offence and in a way both to attract and win. They have already issued "The Ring", and will next issue "Tristan". Geo. Beckett.

Gasquet, Abbot. English Monastic Life. London, Methuen, 1904. pp. 317, Demy 8vo. 7/6.

Belongs to a series "The Antiquary's Books", ed. by Rev. J. C. Cox. Begins with a sketch of the rise of Monachism, — Antony in Egyptian Thebes III century, Pachomius ditto IV, Martin in Gaul IV, Benedict in Italy V, Augustine in England VI, Columban in Ireland VII, — and its development from eremitism (hermits) to cenobaticism (communities). Then gives in fullest detail the ordinary cenobatical life of the mediaeval monks and nuns of England, compiled from the contemporary MS. records, (75 such authorities listed). Daily duties of: — Abbot, Prior, Sub-Prior, Precentor, Sacrist, Cellarer, Refectorian, Kitchener, Infirmarian, Almoner, Guest-master, Camerarius, Master of Novices, Hebdomadarian, the ordinary Brethren. Practical procedure at any single day's services and functions, viz: — Matins, Lauds, Prime, Mixtum, Morning Mass, Chapter, Parliament, High Mass, Dinner, Daily labour, Vespers, Supper, Collation, Compline. Full account of the English

Monks (Benedictine, Cluniac, Cistercian, Carthusian), Church Canons (Augustinian, Premonstratensian, Gilbertine), Military Orders (Hospitallers, Templars), Friars (Dominican or Black, Franciscan or Grey, Carmelite, Austin), many lesser Friars, &c. List of 2000 monastic houses in England broken up at the change of state-religion, and their locality shown by maps. Every church-organist should know something of these matters, which have nowhere else been so compiled. The account of the Precentor, Cantor, or Music-director, will surprise as to the great importance of the office; abstract is given under "Notizen, London". The author Rt. Rev. Francis Aidan Gasquet is Abbot President of the English Benedictine monks, and resides in London. Geo. Beckett.

Graves, C. L. The Diversions of a Music-Lover. London, Macmillan, 1904. pp. 260, Demy 8vo.

There is every excuse for a journalist wishing to transplant his best work (very likely all anonymous) from the fugitive news-sheet, or even magazine, to the more stable protection of a book within 2 covers. The amount of self-sacrifice involved in journalism is only realised on retrospect. The process of transplanting however requires great discretion. Journalistic work depends for its effect on its context far more than is generally supposed, and even a change of medium within the same class will be enough to take off the gloss. Much more so when there is a transference from Journal to Book, which is no doubt of the nature of real promotion. For literary purposes the Book-Machine still ranks above the Walter Printing Press. It is only articles of large calibre, like say "Macaulay's Essays", which are thoroughly proof against transference. The now-increasing practice therefore of dishing-up journalistic works book-form, may be good advertisement, but rarely increases reputation. The present author (1856—), son of a Bishop of Limerick, Assist. Editor of the "Spectator" since 1899, and on staff of "Punch" since 1902, is a very clever Irishman and journalist. Was main author of the skit (V. 35) which focussed English opinion on the highly ill-judged advertisements of the Encyc. Britannica New Volumes. The papers here collected are from such different sources as "Spectator", "Musical Times", "Strand Magazine", and "Punch". They are a mixture of jocosity and seriousness, and for the reasons given above form strange bedfellows. Charles Maclean.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1903. 10. Jahrg. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. Leipzig, C. F. Peters, 1904. 4°. 135 S.

Das Jahrbuch enthält von Aufsätzen an erster Stelle eine Abhandlung Karl Nef's über das »*Clavicymbal und Clavichord*«, die eine Frage berührt, die in den letzten Jahren allgemeiner interessiert. Ich glaube, das Hauptresultat des Aufsatzes hat nicht allen Fachleuten gerade viel Freude gemacht, nämlich daß das Cembalo und nicht das Klavichord in der Zeit Bach's das Hauptinstrument der klavierspielenden Welt gewesen sei, ferner daß das Cembalo notwendigerweise als Generalbaßinstrument für die Werke des 17. und 18. Jahrhunderts wieder eingeführt werden sollte. Die Beweise für die erste Forderung setzen S. 21 ein. Für den »Konzertvortrag« kommt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wohl kein Klavierinstrument als Soloinstrument, d. h. als ganz allein tätiges Instrument in Betracht, indem man, meines Wissens, in den Collegia musica keine ausschließliche Solo-, sondern Ensemblemusik pflegte. Daß man für Klavierkonzerte das Cembalo verwendete, ist selbstverständlich; hier handelt es sich aber um ausschließliche Solomusik für Klavier, die denn doch in allererster und wohl einziger Linie Hausmusik ist. Das Zitat Schubart's auf der gleichen Seite, von dem der Verfasser ausgeht, möchte ich ganz anders auslegen, und in ihm kein Zeugnis für die stärkere Verwendung des Cembalos finden. Was Schubart's Vergleich mit Figuren Kneller's oder Chodowiecy's sagen will, daß auf dem Cembalo eine diesen Meistern ähnlich scharf umrissene Zeichnung möglich sei, spricht der Satz aus: Auf diesem Instrumente muß man zuerst reinen Vortrag lernen, ... man übt die Faust in der richtigen musikalischen Zeichnung. Schubart versteht darunter wohl kaum etwas anderes als: Sauberkeit, Deutlichkeit, man kann auf dem Cembalo nicht verwischen, schmieren, eben weil jeder Ton scharf umrissen zutage tritt. Es ist also, nach Schubart's Auffassung, das beste Lerninstrument. Sobald man aber mehr als eine »Zeichnung« haben will, muß man zu etwas anderem greifen, dem nüancenfähigeren Klavichord. Schubert kommt auch über die Ausdrücke »lernen«, »üben«, »Zeichnung«, nicht hinaus. Zum vollendeten Vortrag dachte er sich Farbe, Schattierung, denn das Cembalo hat »bloßen simpeln Umriß«.

Nicht einverstanden kann ich sein, wenn der Verfasser zum polyphonen Vortrag das Cembalo für geeigneter hält als

das moderne Klavier. »Sofern (auf dem Cembalo) nur die Noten richtig gespielt werden, ertönt alles gleichmäßig«. Das ist sehr richtig, aber beim polyphonen Satz und Spiel unterscheidet man doch so scharf als möglich Haupt- und Nebenstimmen, was, wie der Verfasser demnach selbst zugeben muß, auf dem Cembolo unmöglich ist, und was jeder, der auf Cembalis fugierte Musik gespielt hat, aus Erfahrung weiß. Dem modernen Klavier hingegen, das ja geradezu unendliche Nüancierfähigkeiten hat, gerade die Fähigkeit klaren Spielens abzusprechen, dazu dürften unsere guten Pianisten, die die schwersten Fugen mit vollendeter Klarheit spielen, bedenklich die Köpfe schütteln. Daß man aber Haupt- und Nebenstimmen auch im Spiel soviel als möglich zu unterscheiden suchte, können wir der Vokal- und Orgelmusik entnehmen, wo diese Möglichkeiten in ganz anderem Grade gegeben sind. Wir wissen es aber auch aus der Klaviermusik, indem z. B. Mozart seiner Schwester anrät (Nohl, Briefe Mozart's S. 341, II. Auflage), Fugen langsam zu spielen, weil man sonst »das eintretende Subjekt nicht deutlich und klar ausnehmen« könne. Im Gegenteil, das Cembalo ist das Akkordinstrument, und als solches in erster Linie gebraucht, sicher auch beim Solospiel, wenn es sich vorzugsweise um akkordische Stücke handelt. Es ist sicher auch nicht zufällig, wenn feinsinnige Pianisten, die vom Cembalo usw. nicht die geringste Ahnung haben, Stücke wie Bach's C-dur-Präludium, das unbedingt für Cembalo gedacht ist, beinahe ohne Nuance spielen, den richtigen Vortrag herausmerkend. Sehr nutzbringend ist es auch, das Cembalo da als Soloinstrument zu suchen, wo es unbedingt als solches verwendet wurde, nämlich im Klavierkonzert, von dem das tonarme Klavichord selbstverständlich ausgeschlossen ist. Man nehme einmal die Bach'schen Klavierkonzerte zur Hand und untersuche, welchen Stilprinzipien sie folgen. Es ist fast durchgängig Musik, die sich vom Polyphonen absichtlich fern hält, Figuren, Läufe, Akkordbrechungen, akkordisch begleitete Melodien. Das Klavierkonzert Nr. 6 in F-dur (eine Bearbeitung des Brandenburger-Violinkonzerts Nr. 4) bringt als Schlußsatz eine Fuge, aber in welcher Weise! Das Klavier wird in allen Einsätzen von einem Instrument unterstützt, dies bei Bach, dessen Hauptbestreben bei seiner Klavierkonzert-Komposition darauf hinausging, das Soloinstrument recht selbständig zu machen; um dies auch hier zu tun, gibt er dem Klavier bald andere Aufgaben als polyphone Spielweise.

Mehrere Widersprüche bei der Charakterisierung des Cembalos und modernen Klaviers verwirren jedenfalls auf den ersten Blick den Leser; nicht klarlegen kann ich mir, wenn der Verfasser, nachdem er dem modernen Klavier beim polyphonen Spiel »nicht mehr verständliches Tongeschwirr« vorwirft, etwas später (S. 23) sagt, daß für das zweistimmige Spiel das Klavier deshalb nicht so geeignet sei, weil der Klang »scharf isoliert« sei, ein Charakteristikum, das vorher dem Cembalo zuerkannt wurde. Daß schon das zweistimmige Cembalospiel im Klang »rauschend« sei, davon haben mich die besten Cembali in Paul de Wit's Museum nicht überzeugen können. Indes, es ist nicht meine Absicht, Nef's Ausführungen weiter durchzugehen, sondern es liegt mir nur daran, zu sagen, daß mich seine Ausführungen über diesen Punkt nicht überzeugen konnten. Ich möchte schließlich nur noch einen rein praktischen Grund zur Erwägung geben, daß das Cembalo wohl deshalb nicht das gebräuchliche Hausinstrument sein konnte, weil seine Anschaffung ganz andere Kosten verursachte als ein Klavichord. Ein Cembalo entsprach in dieser Beziehung etwa unserem Flügel; wie würde es heute aussehen, wenn Flügel die Normalinstrumente wären?

Die zweite Frage betrifft das einigermaßen aktuelle Thema, ob man das Cembalo wieder als Akkordinstrument einführen solle, oder es beim Flügel bewenden lasse. Hierüber hat sich, vor Erscheinen des Nefschen Aufsatzes, Max Seiffert (Caecilia, s'Gravenshag, ferner Neue Zeitschrift für Musik No. 10, 1904) so gründlich ausgesprochen, daß, da die vertretene Ansicht auch die meine ist, ich kaum etwas hinzufügen kann als einige praktische Erfahrungen. Ich hörte bei großen Aufführungen den Flügel von verschiedenen Leuten spielen; das eine Mal geschah dies zur allgemeinen Zufriedenheit, kein Mensch beklagte sich über den modernen Klavierton, der sich dem Orchesterklang nicht assimiliere, ein anderes Mal saß am Flügel ein Spieler, der mit der Praxis des Generalbaßspielens nicht vertraut war: sein Forte war bei regelrecht schwächer besetztem Orchester zu klotzig, aufdringlich, zu selbstherrlich: die Wirkung war schlecht, im Piano hingegen aber gut. Und hier liegt eben das Geheimnis: wir müssen wieder lernen, was unsere Alten so großartig verstanden, nämlich uns allen äußeren Verhältnissen, sei es Stärke des Orchesters usw., oder Größe des Lokals anzupassen. Und gerade das kann man mit keinem Instrument so gut wie mit einem modernen Flügel, der selbst gegen ein modernes Orchester ankämpfen und wieder die zartesten Flüstertöne wiedergeben kann. Gerade das fehlt und fehlte den Cembali. Ihre Tonstärke war sehr beschränkt und

man half sich mit zwei und drei Instrumenten. Wieviel Cembali müßten wir in den ohnedies engen Orchesterraum stellen, um bei unseren Monstresälen das richtige Verhältnis zu finden! Noch etwas anderes ist gegen die Einführung des Cembalos einzuwerfen, und dies vom historischen Standpunkt aus: Nicht nur das Klavier hat ungemeine Verbesserungen aufzuweisen, sondern auch andere Instrumente, besonders die Streichinstrumente. Die Instrumente der berühmten Geigenbauer sind erst durch Verbesserung neuerer Geigenbauer zu dem geworden, was sie heute sind. Darüber hat sich meines Wissens Paul de Wit einmal gründlicher ausgesprochen. Wenn wir nun das alte Cembalo diesen neuen, was Klang betrifft, unbedingt verbesserten Verhältnissen anpassen, so begehen wir unbedingt wieder einen Anachronismus. Kurz, für die Praxis halte ich die alten Instrumente, außer der überaus wichtigen alten Trompete für tot, Rekonstruktion für illusorisch, und unsere Aufgabe sehe ich darin, auf Grund der Kentnis alter Spielweise zu neuen positiven Resultaten zu kommen, die uns befähigen, das Alte mit dem Neuen in für beide Teile befriedigender Weise zu verbinden. Da indes gerade über diese Angelegenheit noch andere Ansichten existieren, so mögen sie im Interesse der Sache laut werden. Vielleicht ergreift auch Herr Dr. Nef in dieser Angelegenheit nochmals das Wort.

Da die anderen Aufsätze weniger zum Meinungsaustausch herausfordern, kann man sich über sie kurz fassen. Der Aufsatz von A. Schering, »*Zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert*« bringt gewichtiges Material für eine neue Ansicht über die Entstehung des doppelteiligen Oratoriums, die nicht in Cavaliere's Rappresentazione, sondern »in der Kombination zweier um ein dramatisches Milieu gruppierter und mit Vorliebe durch die Predigt geschiedener Vokalkonzerte« zu suchen sei. Dann wird den bestehenden Hypothesen über die Ableitung des Begriffs Oratorium eine neue hinzugefügt, und insbesondere über den »Testo« werden neue Aufschlüsse erteilt. Die sehr interessante Arbeit legt unbedingt manchen neuen Grund.

A. Sandberger's »*Zur Entstehungsgeschichte von Haydn's sieben Worten des Erlösers am Kreuz*« weist scharfsinnig nach, daß Haydn's »Passione instrumentale« von dem Passauer Domkapellmeister Friebert in ein begleitetes Vokalwerk umgewandelt wurde. Haydn benutzte später den Text und teilweise auch Friebert's Vokalsatz zu seinem bekannten Werk, wobei es sehr interessant ist, Sandberger's Gegenüberstellungen und Kritik zu folgen.

Den Aufsatzzyklus beschließen zwei hochwichtige Artikel Kretzschmar's »*Zum Verständnis Gluck's*« und »*Die Correspondance littéraire als musikgeschichtliche Quelle*. Man sieht es wieder an diesen Aufsätzen, was von Kretzschmar angefaßt wird, gewinnt Leben, Fleisch und Blut, wie bei keinem anderen zeitgenössischen Musikschriftsteller und Gelehrten. Der erste Aufsatz gibt eine prächtige Charakteristik des Gluck'schen Lebenswerkes, von dem man nur wünschen kann, er gelange in erster Linie in die Hände der studierenden Jugend. Der zweite zeigt, wie Grimm's Korrespondenz zu benutzen ist, wie weit man ihr trauen darf, wie überhaupt die Enzyklopädisten anzufassen sind.

Den Beschluß des Jahrbuchs macht das »*Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1903 erschienenen Bücher und Schriften über Musik* von R. Schwartz, das immer eine hochwillkommene Gabe ist. Ganz nebenbei bemerkt: Das auf S. 119 angeführte Buch von M. Wirth ist meines Wissens bis heute noch nicht erschienen.

A. H.

Laser, Arthur. Der moderne Dirigent. 8⁰, VIII und 70 Seiten. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1904. 8⁰. *M* 2,—.

Die Broschüre ist eine Musikantenschrift und damit ist schon viel gesagt. In ihrer Verhimmelung des modernen Dirigententums wie der Forderung absoluten Subjektivismus konnte sie eigentlich nur heute geschrieben werden. Der Verfasser wirft ungemein viel mit modernen Schlagwörtern um sich, pfeift auf jede Tradition, die »gleichbedeutend mit Heuchelei« ist, operiert aber mit so schwacher Logik und abgelebten Begriffen, daß insofern das Schriftchen für einen denkenden Menschen vollständig unschädlich ist. Nur eines möchte ich dem Verfasser (einem deutsch-amerikanischen Orchestermusiker in New York) nach Amerika hin zurufen: Wir Kritiker, obwohl wir nach des Verfassers Ansicht von der praktischen Kunst nichts verstehen, arbeiten sowohl im Schauspiel als auch in der Musik daran, dem zügellosen Subjektivismus, die in Willkür und dem Naturalismus (man verzeihe die abgehetzten Ausdrücke) ausartete, im Interesse der Kunst entgegenzutreten. Wir haben uns wieder, nachdem wir gesehen haben, wie weit wir es mit dem absoluten Subjektivismus gebracht haben, Goethe's erinnert, der sagte, daß ein Schauspieler, welcher seiner Individualität vollständig die Zügel schießen lasse, und sich nicht unter

das Kunstwerk stelle, je nachdem sein Naturell nicht verleugnen könne, nichts als ein Dilettant sei, wenn vielleicht auch ein genialer. Das dürfte wohl auch in der Musik seine Geltung haben. Sehr hübsch ist noch ein Satz, der verdient, daß man ihn wörtlich zitiert: Ein Musikhistoriker braucht nicht »musikalisch« zu sein, gerade so wenig, wie ein Verfasser der »Geschichte der Entwicklung der Schiffahrt« fähig zu sein hat, ein Schiff sicher über den Ozean zu führen. Ich denke, darüber kann man zur Tagesordnung schreiten.

Nicht ohne Interesse ist der zweite Teil, der einige praktische Winke über das Dirigieren enthält, wie auch im ersten Teil einige wissenswerte Erlebnisse mit Bülow mitgeteilt sind. Was der Verfasser über den Konzertmeister sagt, darüber sind wir denn allerdings schon lange einig. Viel Richtiges wendet der Verfasser gegen die Versuche der Verdunklung usw. des Konzertraums ein; er hätte die ganze Bewegung mit einem Worte erklären können, nämlich daß sie mit dem modernen »Stimmungsdunst« zusammenhängt.

A. H.

Shinn, Frederick G. A Method of teaching Harmony. I. Diatonic. London, Vincent, 1904. pp. 139, Demy 8vo. 3/-.

The more active civilised man's brain becomes, the greater pleasure he takes in mere definition; and on this often ensues a passion for making others accept one's own definition. This is mainly the origin of the multitude of "harmony" books extant. However the present author has decidedly a saving grace, as indicated in his sub-title, "Based upon systematic ear-training, and upon the harmonisation, of unfigured basses, figured basses and melodies, and the construction of harmonic progressions by the pupil". It is the usual progressively-arranged mixture of precept, illustration, and exercise on the ordinary 4-part material of music, designed for teaching purposes; but at every stage the student is arrested to train his mental ear by writing down chords, progressions, &c., in every variety of position and dispersion, sounded for him on the pianoforte by the teacher. Certainly it is impossible to over-estimate the necessity of enforcing this portion of musical education. The author is right in giving only a subsidiary place to figured-bass exercises, which used to be continued mechanically from teacher to teacher, as the sole exercises. True that as short-hand for the basic elements, the educated musician must know them as well as the educated writer knows the arithmetical signs of equation, multiplication, proportion, &c.; and when not carried beyond, say, the 9th at the outside, they are still useful in various ways. But modern notated music has wholly out-grown them as something to be practically read from, and on the other hand as exercises they contract the field and eliminate imagination. Author is Professor at Cuildhall School of Music.

Geo. Beckett.

Williams, C. F. Abdy. The Story of the Organ. London, Walter Scott Co., 1903. pp. 238, Crown 8vo. 3/6.

This country has no monumental work on organ-construction like J. G. Töpfer, second edition (ed. Max Allihn, Weimar, Voigt, 1888). Nor even a good history like O. Wangemann (Demmin, A. Frantz, 1880). The longest history is E. F. Rimbault's, prefixed to E. J. Hopkins's "Construction" (3rd edition, London, Cocks, 1877), antiquarianism rather than history. A leisured enthusiast would find scope for a real historic work on finite plan. Meanwhile present popular but useful work is offered. For author, and previous in same series, see V, 154. There are very few things regarding which reader would not get a general notion, from the rise in Alexandria and Constantinople to last electric development. Long lists of organ-builders and organ-stops, glossary, bibliography, &c. — At pp. 2 and 210 is an account of Galpin's reconstructed actual half-size but admirable "Hydraulic Organ" of 3 stops. Author not very judicious in describing principle of this as a reversal of that of modern fire-engine. Air and water certainly change places, and so a reversal. But after changing places they perform quite different functions. The pumpers in fire-engine pump against a back resistance of air in an air-chamber, and as such air is indefinitely compressible the force of jet of water is limited only by exertions of pumpers and strength of apparatus. But the pumpers in Hydraulic Organ pump against a back resistence of water open to an atmosphere, and the weight of column of atmosphere plus specific gravity of water disturbed in its level is the limit of force of issuing "wind"; and hence the (comparative) uniformity of wind-pressure. The real principle of the H. O. is the diving-bell, and it is strange that this has never yet been noticed. The instrument has dwindled, though by direct lineage, smaller and smaller to the modern organ-builder's "wind-guage". These matters hereafter in

dealing with the Galpin organ. — On p. 33 appears dressed up the familiar XII cent. "Canterbury Psalter" Anglo-Saxon design of an organ, called pneumatic at Grove II, 577, and here rightly called hydraulic, but without explanation how it can be so. Miss K. Schlesinger (Samm. II, 167) first pointed out in "Music", 1898, page 438, that the original of this is in the VII. cent. Alexandrian "Utrecht Psalter". The Anglo-Saxon copyist absurdly replaced the 2 water-cisterns of original by 3 front objects; and not understanding the conduit-tubes from "oven" to wind-chest, replaced them by round lids to the said water-cisterns. Hence the confusion. The Brit. Museum pressmark of "Utrecht Psalter" (copy) is not traceable in General Catalogue of present date, but is C. 35 k. 8. An extraordinary work, whose pictorial art will astonish the visitor. — Abdy Williams's manual is, as already indicated, handy, cheap and readable. Charles Maclean.

Zeitschriftenschau.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift V, Heft 1, S. 43.

Anonym. Ankündigung eines kirchenmusikalischen Instruktionskursus (Straßburg), C 21, 8. — Kirchengesangschule in Linz. Kirchenm. Viertelj. Schr. 19, 2. — Starting a musical career, MC 25, 5. — Le plain-chant dans l'ordre des Prémontrés, Au religieuses des Pères Prémontrés 3. — Sur le poemes de F. Liszt par R. Wagner, R. de Paris 15/2. — Le chant grégorien. — Motu proprio, Semaine Religieuse, Digue 2/6. — Charles Lecocq, compositeur de Musique (Echo des Orchestres 15/5). — Les instruments de musique dans l'hortus deliciarium d'Herrade de Landsberg, R. alsacienne ill. 4. — Le Motu proprio de la musique sacrée, R. ecclésiastique de Metz 3. — Le »Motu proprio« sur la musique sacrée, B. du Diocèse Reims 4/5. — Le Bayreuth français, La R. de Paris 15/4. — L'Esthetique aux Music-Halls, Plume 1/5. — A proposito del motu proprio etc., La Civilta Cattolica 55, 3. — Franz Liszt als Symphoniker, DMMZ 26, 32ff. — Ein neuer Beitrag zur Charakteristik Richard Wagner's, DMMZ 26, 31. — Böhmische Musikanten, ibid. n. Köln. Zeit. — Musik als dienende Kunst (Dräseke im Kunstwart), SMZ 44, 24. — Deutsche Musik in England, Nordd. allg. Z. 140. — Ein Brief von Otto Nicolai (Rom, 3. März 1834), Neue Rundschau (Berlin) 6. — Aus dem Nachlaß Anton Dvořák's, AMZ 31, 34f. — Goethe u. die Musik, Wochenschr. für Kunst u. Musik (Wien) 2, 36. — Die neue offizielle Choralausgabe, GB 29, 5. — Brahms u. Dvořák, NeueMilitärmusik-Zeitschr. 11, 29. — Niccola Paganini (deutsch, franz. engl.), Mandoline 1, 5 (Leipzig). — Franz Liszt als Sinfoniker, DMZ 26, 32. — Aus dem Tagebuche eines praktischen Musikers (aus dem Jahre 1800), RMZ 5, 16ff. — Luther über die Tonkunst, RMZ 5, 20. — Theaterzensur, RMZ 5, 20. — Remarques sur ces (s. Hoevell) tambours, Int. Arch. für Ethnographie 7—10.

Arend, M. Theodor Uhlig, der frühverstorbene Wagnerianer, BB 27, 7/9. — Die Bedeutung Gluck's für unsere Bühne und für die Pflege Wagner's, Bf HK 8, 11.

Aubrun, R. Beethoven d'après sa correspondance, Chron. des Livres 10, 5.

Aubry, P. Pius X, sur la musique d'église, Correspondant 10 Juli.

Bagot, R. The Pope and Church Music a rejoinder, 19th Century, London 330.

Bellaigue, C. »Les époques de la musique — La renaissance française« (anschließend an »Les maîtres musiciens de la renaissance française« von Henry Expert), R. des deux Mondes 4. — Dante u. die Musik, üb. von M. Toussaint, AMZ 31, 32/33.

Belmonte, C. Mozart's Humor, RMZ 5, 20 u. Wiener Fremdenblatt.

Benedikt, S. R. Wagner u. M. Wesendonk, NMZ 25, 21.

Bertram, K. Zum Gesange des Waldschwiels, Ornithologische Monatsschr. 29.8.

Bois, J. Catulle Mendès, Grande Revue July.

Bonnier, P. Die Pflege der Stimme, Revue de Paris 1. Juli.

Brandes, F. Rossini als Humorist und Satyriker, DMZ 35, 33.

Breithaupt, M. Edvard Grieg, Mk 3, 22.

Brennglas, A. Franz Liszt in Berlin. Komödie in 3 Akten, geschr. 1842, MC 25, 4.
Brieger-Wasservogel, L. Das Problem Peter Gast (Heinrich Köselitz, geb. 1854 in Sachsen), RMZ 5, 19.
Brous, S. Het Pause lijk »Motu proprio« en de Kunst als zordanig, WvM 11, 30.
Brückwald, O. Zur Baugeschichte des Bayreuther Festspielhauses, MWB 35, 31.
— Wagner's Briefe an Kapellmeister Schindelmeißer, ibid. Nr. 32.
Buffenoir, H. Les beaux jours de Weimar. (Wagner) Documents photographiques, R. Illustrée 15/6.
Bürchner, L. Die Pflege der griechischen Volksmelodien, Allg. Zeit. 163.
Burckhardt, M. Matthieu Neumann, Wegweiser d. d. Chorgesangliteratur 5, 10.
— Kultur und Tonkunst, RMZ 5, 18.
Buß, G. Peter Cornelius, der Dichterkomponist, Nordd. allg. Z. 131.
C., J. La gamme Pythagore, la gamme de Ptolémée et la gamme »tempérée« d'après le Dr. Auguste Guillemin, RM 4, 15/16.
Caland, E. Physiologisch-anatomische Betrachtungen zur Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel, KL 27, 15.
Caspari, W. Beethoven's Klaviersonate op. 54, BfHK 8, 11.
Castera. La symphonie en si bémol de Vincent d'Indy, Occident 4.
Conrat, H. La musique à Paris il y cent ans, jugée par un Allemand (nach Reichardt's Briefen), RM 4, 14.
Conrat, J. Il più antico dei canoni conosciuti, RMI 11, 3.
Cornelius, Carl Maria. Offener Brief an Herrn Generalmusikd. Felix Mottl (betr. Barbier), Südd. Monatsh. 1/9.
Dalcroze, Jacques E. Einige Betracht. über das schweiz. Musikf. in Bern, AMZ 31, 32/33.
Dayrolles, A. Reprise de l'Alceste de Gluck, Ann. polit. et littér. 5/6.
Daubresse, M. La femme musicien d'orchestre (enquête), GM 50, 31/32.
Dickinson, L. Noise that you pay for music, Independant Review. August.
Dietz, M. Die neueste russische Oper (Servilia von Rimsky-Korssakoff) NMZ 25, 21.
Dinter, K. Eine epochemachende Neuerung auf musikalischem Gebiet, Frauen-Rundschau 5, 25.
Droste, C. R. Wagner u. M. Wesendonk, Ill. Zeit. 3189.
Dubitzky, F. Das Klavier der Zukunft, RMZ 14.
— Musik-Plagiat. Eine Fürsprache, RMZ 5, 20.
— Unfreundliche Worte: Künstler und Publikum, RMZ 5, 17.
Dupoux, M. Studi sul canto liturgico, Santa Cecilia 16, 1.
Eisner-Eisenhof, A. de. Giuseppe Weigl. Una biografia, RMJ 11, 3.
Eschfeld, R. van. Een en ander uit lat verkeer en de briefwisseling van Joseph Joachim met beroemde musici, Cae 61, 8.
Fiege, R. Das erste Berliner »zweite Opernhaus«, BfHK 8, 11.
Flodin, K. Die Erweckung des nationalen Tones in der finnischen Musik, Mk 3, 22.
Folliet. Le chant des Allobroges, ses origines, R. Savoissienne 1. trim.
Föllmer, W. Eine Pilgerfahrt nach Bayreuth. Aus besonderer Perspektive, Gegenwart 66, 30/31.
Fondi, E. Il sentimento musicale di Vittorio Alfieri, RMJ 11, 3.
Francke, O. Die Cornelius-Feier in Weimar, BW 6, 19.
Fricke, R. »Bearbeitungen«, KW 17, 22.
Gaillon, J. de. Les académies de danse à Paris, Quinzaine indep. 1/6.
Gédalge, A. Les rapports de l'harmonie et du contrepoint, RM 4, 13.
Gilman, L. The music of Edward Mac-Dowell, North American Review 6.
Gottesleben, J. Ein zweiter Hans Sachs, BfHK 8, 11.
Grimme, F. Die Anordnung der großen Heidelberger Liederhandschrift, Neue Heidelberger Jahrbücher 4.
Griveau, M. Que faut-il voir plutôt en l'œuvre musicale, la forme ou la destination? RMJ 11, 3.
Gros, J. La critique et les critiques, Grande R. 15/6.
Grossmann, M. Zum Kapitel: Geigenbaugeheimnis, DIZ 5, 32.
Grove, G. Schubert's Great Symphony in C, MT 738.
Grunsky, K. Die Bayreuther Bühnenfestspiele, S 62, 42/43.
Guillaume, L. Chansons des Morbihan, R. des Traditions populaires 3—4.
Guillermin, J. Musique religieuse et musique de concert, Etudes religieuses 20/5.
Hagemann, K. Oper und Inszenierung II, RMZ 5, 17.
Hammerich, A. Niels W. Gade, Mk 3, 22.
Handeck, J. Musik und Tanz im Leitmeritzer Mittelgebirge, Deutsche Arbeit 3, 10.
Hauptvogel, R. Etwas über die Notenschrift der Blinden, MWB 35, 32.
Helm, Th. Josef Reiter, MWB 35, 32.
Herrmann, A. Versuch einer Psychologie der Musik. (Die Bewegung in der Musik von Luigi Alberto Villanis), Intern. Literatur u. Musikberichte 11, 13 ff.

Heuler, R. Georg Höller †, Organist Würzburg, CO 39, 6.
Höfler, A. Bayreuth 1904, NMP 13, 15.
Hoevell. Les tambours de cuivre de Bonton baugun, Int. Arch. für Ethnographie 7—10.
Holmes, J. How »Old« violins are made, London Magazine 15 Juli.
Hövker, R. Über die Intonation der Durterz, NZfM 71, 32.
Jelmoli, H. A. Bruneaus Geschichte der franz. Musik, SMZ 44, 24.
Joß, V. Glossen (Die Duncan im Venusberg), Wage 7, 31.
— Isadora Duncan im Venusberg, Theater-Courier 11, 555.
Ive, O. Bach in the Church of Rome, MMR 404.
Kalbeck, M. Eduard Hanslick, RMZ 5, 20.
Kerr, P. On the Danish ballads, Scottish Historical Review July.
Kippenberg, A. Die Sage von Robert dem Teufel usw., Studien zur vergleich. Literaturg. 4, 3.
Klauwell, O. Zur Frage der Tonarten-Charakteristik, NZfM 71, 33.
Kloss, E. Berliner Denkmalsglossen, MWB 35, 31.
Knauer, F. Der Vogelsang nach seiner Tendenz und Entwicklung, Türmer Aug.
Kohut, A. Erinnerungen an R. Wagner, RMZ 5, 18.
— Eine achtzigjährige Primadonna (A. Krebs-Michalesi), ibid. Nr. 20.
— Tragische Ehen berühmter Sängerinnen, RM 5, 17.
Komorzijnski, G. v. Kirchenmusikalische Zeit- und Streitfragen, Zeit 512.
Krauss, F. Das Weib im franz. Volkslied von P. Fink (Bespr.), Ztschr. f. franz. Sprache u. Lit. 27, 2/4.
Kroyer, T. Bayrische Denkmäler der Tonkunst. Ausgewählte Werke Kerll's. (Ausführl. Bespr.), Allg. Ztg. Nr. 133.
La Mara. Hektor Berlioz, Romania Musicala 15, 11/12.
Lessmann, O. Die diesjährigen Festspiele in Bayreuth, AMZ 31, 32/33.
— Von den Münchener Wagner-Festspielen 1904. — Eduard Hanslick †, AMZ, 31, 34.
Lucas, C. London as a music centre, North American Review (New York) 5.
Marchesi, C. French musical events: the revival of the operetta, MMR 404.
Marsop, P. Vom Musiksaal der Zukunft, Mk 3, 21.
Matthias. Die Musik im Elsaß, C 21, 7 ff.
Maury, E. La chanson des Anglais, Tradition 4.
Même, M. La danse religieuse, R. idéaliste 1/6.
Mengewein, C. Wettstreit? BfHK, 8, 11.
Milligen, S. van. Een en ander over Mozart en zjin »Zauberflöte«, Cae 61, 8.
Morris, M. Famous-Fiddlers, Violin Times 11, 128.
Moser, B. Chants populaires petits Russiens, Quinzaine Indépendante 1/5.
Motta, V da. Neue Ausgaben älterer Klavierwerke, KL 27, 15.
Mottl, F. Die Originalpartitur des »Barbier von Bagdad«, Südd. Monatshefte (Aug.), Die Tonkünstler-Zeit. (Charlottenb.) 2, 26.
Mojsisovics, R. von. Das Kammermusik-Problem, MWB 35, 32.
Münnich, R. Bibliothek Scheurleer, Cae 61, 8.
N., H. La vita nuova (von Ferrari), WvM 11, 31.
Nelle. Ein Buch über die Restauration des evangelischen Kirchenliedes, MSfG 9, 7.
Niemann, W. Rudolf Louis, Hektor Berlioz (Bespr.), S 62, 42/43.
— Die deutsche musikalische Renaissance-bewegung des neunzehnten Jahrhunderts ibid. 44.
Nietsche, F. Sur la musique et les musiciens (Mozart, Beethoven, Bach, Schubert, Chopin), L'Œuvre Nouvelle No. 14.
Nogueira, A. A surdez de Beethoven, A Arte Musical (Lissabon) 6, 138.
Norlind, F. Zur Geschichte der schwedischen Musik, Mk 3, 22.
Pasig, P. Die Wacht am Rhein (zum 11. Juni), Allg. m. Rundschau 9, 11.
Petsch, R. Venus und Elisabeth, BB 27, 7/9,
Pius X. Breve an den Abt von Solesmes, C 21, 8.
— Documents pontificaux etc., Quest. actuelles 30/4.
Puttmann, M. Jean Louis Nicodé, BfHK 8, 11.
Reuter, A. Beobachtungen zur Technik des Antiphon, Hermes, 39, 3 (Berlin).
Rijken, J. Die Grundlage der Methode Leschetizky, von M. Brée (Bespr.), Cae 61, 8.
Rolland, R. L'œuvre de Gluck, RM 4, 14.
— Gluck — une révolution dramatique, Revue de Paris 12.
S., E. Unsere Männerchorliteratur, Die Tonkunst (Berlin) 8, 15.
Sandberger, A. Über eine Messe in C-moll, angeblich von W. A. Mozart. Sitzungsber. der philosophisch usw. der bayr. Akademie der Wissensch. 1904, Heft 2.
Schaeffer, C. Im Volkston (eine zeitgemäße musikalische Betrachtung), Protestantenblatt 37, 31.

Schering, A. Die Bayreuther Festspiele, NZfM 71, 32.

Schelderup. Über Grieg's Violinsonaten (aus dem Schwedischen von M. Borin), NMZ 25, 21.

Schmidkunz, H. Musikpädagogik, NMP 13, 15.

Schrattenholz, J. Erinnerungen an Hans von Bülow, Frankfurter Ztg. Nr. 216/17.

Smith, H. The Olde Englishe Musick, M. Opinion 27, 323.

Sokolowsky, R. R. Wagner's »Tannhäuser« und seine literarischen Vorgänger, BB 27, 7/9.

Solenière, E. de. Le Fils de l'Etoile, Romania Musicala 15, 11/12.

Sternfeld, R. R. Wagner's Parsifal. Eine Einführung in das Bayreuther Bühnenweihfestspiel, Westerm. ill. d. Monatsh. 48, 11.

Steuer, M. Eduard Hanslick († 6. Aug.). Aloyse Krebs-Michalesi († 4. August), S 62, 44.

Stoeßl, O. Die Posse, Liter. Echo 6, 20.

Stöhr, A. Interruption Sounds and the Problem of Hearing, Deutsche Revue (Stuttgart). July.

Storck, K. R. Wagner und M. Wesendonk, Türmer, Aug.

— Das Jankó-Klavier, ibid.

Tabanelli. N. Ancora la questione Mascagni, RMJ 11, 3.

Tappert, W. Colognaise und Wacht am Rhein, RMZ 5, 20.

— Gassenhauer, BW 6, 19.

— Programm-Musik in alter Zeit, RMZ 14.

Tebaldini, G. Il »Motu proprio« di Pio X. sulla musica sacra, RMJ 11, 3.

Torchi, L. L'esito del concorso Sonzogno, RMJ 11, 3.

Trapp, E. Fünftes Musikfest Bern.

Treitel. Die Singstimme der Kinder, KL 27, 16.

Tschirch, O. Johann Friedrich Reichhardt, Grenzboten 14/15.

U., J. Lose Gedanken über Musik aus Eduard Mörike's Briefen, Int. Lit. u. Theater-Berichte 11, 16.

Uhlig, T. Die Ouvertüre zu Wagner's »Tannhäuser«, BB 27, 7/9.

Untersteiner, A. Antonio Dvořák, RMJ 11, 3.

V. Da constituição da orchestra, A Arte Musical (Lissabon) 6, 138.

Valetta, J. I musicisti compositori francesi all' Academia di Francia a Roma, RMJ 11, 3.

Verhelst. La musique sacrée, R. apologétique 2.

Viotta, M. Een dichterliefde (Mathilde Wesendonk), Cae 61, 8.

Viotta, H. Muzikale ongerechtigheden, De Gids 68, 4.

Vivell, P. Ein interessantes Neumen-Fragment in Capodistria, GR 3, 8.

Weißgerber. J. S. Bach in Arnstadt, Schulprogr. Fürstl. Realgymn. Arnstadt.

Werner, R. Richard Wagner's dramat. Dichtungen in französischer Übersetzung, Schulprogramm 1904 Luisenstädt. Realgymnasium.

Westerby, H. How to accompany the psalms, M. Opinion 27, 232.

Widor, M. La révision du plaint-chant, Correspondant July 10.

Wille, U. R. Wagner u. M. Wesendonk. Berichtigung über ein Referat betreff. die Mutter des Obigen in der Neuen Fr. Presse, AMZ 31, 34.

Z., D. G. Atorno al motu proprio, Cae 6, 1.

Buchhändler-Kataloge.

Harold & Co. 201 A, Shaftesbury, Avenue London W.C. Catalog No. 19 (1904) of music and musical literature (ancient and modern) Second-hand.

Rahter, D., Leipzig, Rabensteinplatz 3. Verlagsbericht 1879—1904. (S. Notiz.)



Erklärung (Rousseau's „Pygmalion" betreffend).

Anläßlich der szenischen Aufführung des Rousseau'schen »Pygmalion« mit der von mir im Besitz des deutschen Kaisers aufgefundenen Musik durch den Münchener »Orchesterverein« (vgl. Zeitschrift der IMG. 1904 S. 374) fühlte sich im Gegensatz zu allen in- und ausländischen Blättern Herr A. Pougin im »Ménéstrel« vom 29. Mai und (nach einer Reklamation meinerseits) nochmals am 17. Juli zu der merkwürdigen Unterstellung veranlaßt, ich habe nicht die bisher unbekannte Rousseau'sche Partitur, sondern die von Coignet, Benda oder Aspelmayer aufführen lassen. Ein Blick in mein Buch »*J. J. Rousseau als Componist seiner lyrischen Scene Pygmalion*« (Beiheft 1 der IMG.), dessen Existenz Herr Pougin seinen Lesern wohlweislich verschweigt, hätte ihn aber von der völligen Haltlosigkeit seiner vagen Behauptungen überzeugen können, da dort von all jenen Partituren ausführlich die Rede ist. Bezeichnend für die wissenschaftliche Objektivität des Herrn Pougin, der als Mitglied der »Internationalen Musikgesellschaft« doch etwas weniger Chauvinismus zur Schau tragen sollte, ist jedoch folgender Satz: »Nous savons bien un peu, en France, ce qu'a fait Rousseau au point de vue musical, et il serait bien étonnant qu'à Munich ou à Berlin on eût quelque chose à nous apprendre sur ce sujet«. Ich brauche dem gegenüber wohl nur auf das Zeugnis des Pariser Musikhistorikers Combarieu zu verweisen, der, selbst Verfasser einer kleinen Studie über »Pygmalion«, bekundet (Revue d'histoire et de critique musicales 1901 No. 7): »que M. Istel se montre tout à fait supérieur à ceux qui avaient abordé avant lui cet intéressant sujet«. Auch der englische Musikschriftsteller Shedlock, der Pougin's Notiz in die Zeitschrift »The Athenaeum« übernommen hatte, konstatiert jetzt (No. 4008, Aug. 20, 1904): »Anyhow, in this monograph Dr. Istel shows that he has thoroughly investigated the whole matter. It is obvious, therefore, that M. Pougin's suggestion is entirely out of place«.

München, Ende August 1904. Dr. **Edgar Istel.**

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen.

Frankfurt a. M.

Am 8. Februar 1904 sprach Herr Theodor Gerold, der jetzige Leiter der *Stockhausen'schen Gesangschule*, über den Gesang in der italienischen Oper in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, mit musikalischen Erläuterungen, die von Frau A. Gerold

und Fräulein M. Schwekowsky ausgeführt wurden und den lehrreichen Vortrag aufs beste illustrierten.

Im März fiel die Monatsversammlung aus; an ihrer Stelle hatten die Mitglieder freien Zutritt zu einer am 25. des Monats in der Paulskirche stattfindenden Aufführung von Palestrina's Missa Brevis durch den neugegründeten *Palestrinachor* (Leitung: Herr Ed. Gelbart), welche die selten gehörte Schöpfung des Meisters in einer Weise wiedergab, daß man dem Chor lebhafte Anerkennung für seinen ersten Versuch in alter a cappella Musik zollen darf. Vor Beginn, zwischen einzelnen Teilen und nach dem Schluß der Messe spielte Herr Breidenstein mit stilvollem Vortrag mehrere Orgelsachen von Frescobaldi (Tokkata und Canzone in testo tono), Palestrina (Ricercare) und A. Gabrieli (Canzone). Die Ortsgruppe begrüßt die Gründung des Palestrinachores, der sich die Pflege der alten Meister zum Ziele gesetzt hat und damit hier eine seit langem schmerzlich empfundene Lücke ausfüllt, mit Freude und wünscht der jungen Vereinigung gutes Gedeihen.

Am 2. Mai sprach Herr Dr. R. Hohenemser über *die Klaviermusik Händel's*. Die interessanten Ausführungen wurden durch Herrn C. Breidenstein am Klavier, sowie durch Gesangsvorträge von Frl. F. Neuendorffer und Herrn A. Kohmann in willkommener Weise unterstützt.

Albert Dessoff.

Paris.

«Dans le compte-rendu de la Séance du 13 juin de la Section de Paris, nous avons omis une communication faite par M. Ecorcheville sur un Livre d'orgue ms. qui se trouve à la bibliothèque de Tours, et qui paraît dater du milieu du XVIIe siècle. Ce ms., catalogué comme un ouvrage du XVIIIe siècle, avait échappé jusqu'ici à l'attention des musicographes.»

J.-G. Prod'homme.

Neue Mitglieder.

Hol, J. C., Berlin NW. 23, Holsteinerufer 9.
Hornbostel, Dr. E. von, Wilmersdorf bei Berlin, Kaiserallee 180.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Altmann, Dr. Wilhelm, Oberbibliothekar, Berlin-Friedenau, Thorwaldsenstraße 13 pt.
Köstlin, Geh. Kirchenrat Prof. D. H. A., früher Darmstadt, jetzt Cannstatt (-Stuttgart), Karlsstraße 10.
Mayer-Reinach, Dr. Albert, früher Berlin, jetzt Kiel, Feldstraße 61.
Staiger, Robert, stud. phil., früher Berlin, jetzt Steglitz bei Berlin, Humboldtstraße 25.
Stammler, Wilhelm, Musikdirektor, früher Agnethelm, jetzt Darmstadt, Karlstraße 55.

Ausgegeben Ende August 1904.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermacks Garten 16.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

Anzeiger zur Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft.
Jahrgang V, Heft 12.